

ТЕАТР

20940 ISSN 0204 6253

4-6 / 2014

**МАРГАРИТА
МЛАДЕНОВА**



ЙЕРМА



**СТОЯН КАМБАРЕВ
ОЛЯ СТОЯНОВА ДИАНА ДОБРЕВА
СТЕЙСИ КИИЧ АНАСТАСИЯ САВИНОВА**



Олга Кирчева – поздравления
за рождения ѝ ден, 1972 г.

Олга Кирчева,
санаториума във
Владая, 1972 г.



Олга Кирчева,
Боровец, 1977 г.



ОЛГА КИРЧЕВА

СНИМКИ – ТОШКА КАТЕВА,
ПРИЯТЕЛКА НА АКТРИСАТА



Олга Кирчева на път за Народния
театър, пред портата на дома си от
времето на майка ѝ актрисата Елена
Снежина



КОРИЦА, I СТР. – Маргарита Младенова (горе, четете
на стр. 17); Сцена от „Йерма“ на Ф. Г. Лорка, Театър
„Българска армия, (четете разговор с реж. Д. Добрева
на стр. 37)

ТЕАТЪР

Година LXVIII, бр. 3-4/2014, 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

f-profile: SpisanieTeatar

e-mail: teatro99@abv.bg; <http://grosnipelikani.net>

Работен екип:

Гл. редактор Кева Апостолова

Николина Делева (сътрудник)

Милена Михайлова (сътрудник)

Д-р Антония Катранджиева (кореспондент)

Ивета Гонаус (кореспондент)

Мария Стефанова (коректор)

Анна Българанова (преглед)

Колегия:

Проф. г-р Надежда Тихова (театровед)

Проф. Ромео Попилиев (театровед)

Проф. Здравко Митков (режисьор)

Лилия Абаджиева (режисьор)

Станка Калчева (актриса)

Мариус Куркински (актьор)

Доц. Мария Диманова (сценограф)

Мила Искренова (пластика)

Проф. Славчо Маленов (куклен режисьор)

Асен Аврамов (композитор)

Проф. Анастасия Савинова (педагог)

Христо Бойчев (драматург)

ЧЕТЕТЕ

„Стоян Камбарев и Харолд Пинтър“ от М. Кисьова (2). „Актьорското тяло“ от М. Гоговска (5). Стейси Кийч (11). Маргарита Младенова (17). Гергана Христова (26). Унгарската рок и поп музика на театрална сцена (29). Жоан Касас (32). Сашка Братанова (33). Силвия Станоева (35). Диана Добрева (37). Анастасия Савинова (41). Илиян Иванов (45). Оля Стоянов (47). Иво Сироманов (49). Портрети на Олга Кирчева от Т. Катева (Корица, 2 стр.). Без Саша Филипова (Корица, 3 стр.)

Печатни коли: 6,5

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

Печат – „Омега М“, тел. 02 896 26 26

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



СТЕФАН МАВРОДИЕВ НА 70!

Актьорът в спектакъла по повод юбилея му „Вятърът в тополите“ от Ж. Сиблера, реж. Вл. Люцканов, Младежки театър



Актрисата Силвия Рангелова пред свои картини от поредната си самостоятелна изложба, наречена „Търся“, открита от Митко Новков в „Сълза и смях“



СТОЯН КАМБАРЕВ И ХАРОЛД ПИНТЪР

ТРАНСФОРМАЦИИ НА ТЕАТЪРА НА АБСУРДА

Мая Кисьова

„Истината е една вечно изплъзваща се грама“ – признава Харолд Пинтър в Нобеловата си лекция (2005), а в мотивацията на комитетта по връчване на наградата за литература е изтъкната заслугата му „за разкриване бездната, която зее под гумите“.

10 години по-рано, в академичното си слово по повод присъждането на почетното звание Doctor Honoris Causa на СУ „Кл. Охридски“, Пинтър споделя, че „гумите не ни служат за изразяване на мислите, а за прикриване на намеренията“. В същата 1995 г. той среща своя най-сполучлив български режисьор, чийто алгоритъм и подход към драматургията на Пинтър остават уникални и непродължени в нашата театрална история. За кратък период в Русенския театър се оформя творческата позиция на Стоян Камбарев през втората половина на 80-те. Типичен модернист, избрал експресивния, вместо



Ст. Камбарев

психологическия реализъм. Извън баналната инерция на „езоповския език“, но и извън агресивната негативност на „закъснелите модернисти“. С остро усещане за времето, което му е дадено, той казва, че театралната ситуация трябва да се „трансформира отвътре“, затова не създава своя трупа или алтернативно пространство, което да заеме. Доказателство за верността на тази позиция на

Стоян Камбарев е върховата творческа година на МГТ „Заг канала“ (МГТЗД) 1992-ра, в която изключително успешните постановки на абсурдистки текстове „Татко Юбю“ на Алфред Жари, реж. Б. Чакринов, „Плешивата певица“ на Йожен Йонеско, реж. Е. Цикова, „Балконът“ на Жан Жьоне, реж. Б. Чакринов, и първата постановка на Стоян Камбарев върху текст на Харолд Пинтър – „Завръщане у дома“ дават основание на театралните изследователи да обявят 1992-ра за Година на МГТЗК. Признанието е и в Европейски мащаб – „Татко Юбю“ се играе в Париж, Бобур. „Завръщане у дома“, обаче, не е приета за участие в Единбургския театрален фестивал. Причината – от България се очаква все още единствено продукт на соц. реализма. Харолд Пинтър окуражава творческия екип да не унива, изразява гордостта си, че е „част от екипа на МГТЗК“ и изпраща в театъра свои нови текстове.



DE FACTO

(Подобна ситуация описва Димитър Аврамов в своя труд „Българското изкуство и модернизмът“ по повод неогоумението и неприемането на първата изложба на българско абстрактно изкуство на 80-те в Япония – там са очаквали социалистически реализъм – също.)

До 1991 г., когато е поставена „Завръщане у дома“, има няколко спорадични опита за постановки на текстове на Пинтър – 1968 във ВИТИЗ, 1981 в Театър „София“ – „Рожден ден“, реж. Пантелей Пантелеев, както и в провинцията. Театралността или частично успява на повърхността на текста, в инерционни и неприложими за Пинтър причинно-следствени наблюдения, или в актьорско постижение.

Творческата гледна точка на Стоян Камбарев е благословена от две посоки – самата природа на Стоян – наричащ себе си „единак“, вечно готов да стартира отначало в търсене на своя, неутъпкан от никого преди – път, математик и кибернетик, предпочел да алхимизира гумите пред висшата математика-комбинаторика, в пространството, отколкото да се смеси с „носталгичната неизлечима модерност на българската режисура“ – по проф. д.и.н. К. Николова. Будността и интуицията на Стоян Камбарев разкодират и практически прилагат на сцената теоретичната платформа на

Жана Нелсон „Жертвоприношението в творчеството на Харолд Пинтър (1984). В нея за пръв път е преодоляна „барьерата“ към анализа на драмата на Пинтър, безпомощно дълги години

оставаща на ниво психоаналитичен филтър и опити за съпоставяне с ритуала на плодородието или архетипния Египет модел. Жана Нелсон, чрез Рене Жирар, припомня, че ритуалът, избледнял в нашето съвремие до рутина, всъщност е културен модел в чест на жертвата, която е „едновременно невинна, защото не е извършила престъпление, и виновна – защото унищожаването ѝ възстановява социалното равновесие“. На практика Харолд Пинтър ползва именно този „модел“ в текстовете си, без изключение. Разликата („Британската драма след 1989 г., К. Николова) е единствено в посоката, откъдето идва „заплахата“: в ранните му пиеси – от единия персонаж към другия; в следващите текстове – от всички към всички; в трета група пиеси – от миналото; в най-късните – от политическата система.

До „срещата си“ – и



„Завръщане у дома“, МГТ „Зад канала“

Стоян Камбарев, и Пинтър, са преминали през школата на Самуел Бекет. В „О, щастливи дни!“ (с актрисата Елена Стефанова) Стоян Камбарев трансформира ремарките на автора в точно обратната посока – „усещането за безкрайна равнина“ на сцената е клаустрофобично затворено пространство, в което гумите се „движат“. Харолд Пинтър е играл в постановката „Катастрофа“, чиито текст Бекет посвещава на лишения от свобода и бъдещ президент на Чехия Вацлав Хавел, реализирана в киното от Дейвид Мамет (1983 г.). Увереност в правилността на своите режисьорски изследвания на пространството Стоян Камбарев получава и след срещата си с Анатолий Василюв. В книгата си „Стоян Камбарев – режисура на пространството“ Кремена Димитрова акцентира върху значението на вещите на сцената, като „приемници“ на гумите. Ду-



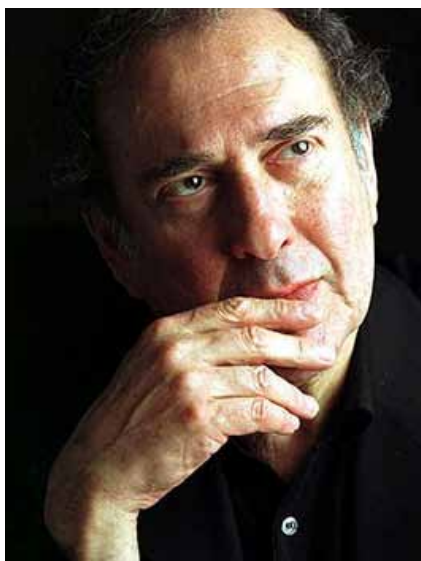
DE FACTO

мите, върху които Пинтър „издевателства, за да понесе ритуала им в живота“ (К. Николова, „Белези от нищото“).

Сполучлив ход за „Завръщане у дома“ се оказва премирането от реалното в не-реалното пространство чрез въвеждането на мъртвите персонажи Джеси и Макгреър. В книгата си „Огледала“ Стоян Камбарев пише за сценичния образ на идеята си, че мъртвите са непрекъснато сред живите – готови, докато не се реши отдавна стоящ проблем. В случая – Джеси, която е в паметта на семейството като носител на хармония, ще си отиде тогава, когато бъде „заместена“ от Рут. От гледна точка на равновесието, това е възможно след като „Блудният син“ Теги бъде „изхвърлен“ от системата.

Едуард Олби казва, че трите компонента на сценичното изкуство са „необичайност, невероятност и неочакваност“. Изборът на актрисата Живка Ганчева за метафизичната Джеси е сполучлив катарзисен шок – супервайзорът е дете-жена, крехко и силно, респектиращо, изненадващо, плашещо, неординерно.

„Рожден ден“ и „Любовникът“, реализирани в Сатиричния театър, населяват нетипично сценично пространство. Гледала съм „Рожден ден“ в „арената“ на фойето, и задстъкленото пространство, в което зрителите забравяха



Х. Пинтър

творческата биография на Катя Паскалева и следяха само и единствено нейния персонаж, който действаше през думите в образа само на този „аквариум“.

Театралността в трите постановки на Пинтърви текстове на Стоян Камбарев е резултат на изключително специфични, новаторски за историческия етап на 90-те трансформации. В контекста на яростното „наваксване“, припокриване на стриймове в българската режисура – фундаментален режисьорски театър на психологическия реализъм, фрустриран от „закриващите грамата закъснели модернисти“, в хладните пост-драматични опити на постмодернистичните концептуалисти, в предчувствието за най-младите, които всячески ще се разграничават от опита на XX век – класацията, която прави проф. К. Николо-

ва за 22-те постановки на 12 пиеси на Харолд Пинтър през 90-те, не е опровергана до този момент:

1. Постановки на Стоян Камбарев

2. Постановки на Пламен Марков

3. Други

Експресивната модернистична уникалност е едно от качествата на твореца, който получава наградата на Фондация „Стоян Камбарев“ днес – независимо от жанра на изкуството, в което работи.

Ако „проверим“ плодотворността на релацията автор Харолд Пинтър, постмодернист, абсурдист, алтернатива на модерността (според Петер Сонди абсурдистката грама е постмодернистичната алтернатива на модерната), британец, срещу режисьор – Стоян Камбарев – експресивен реалист, модернист, българин. Според таблицата на Брайнин Пасек за различията между Модернизъм и Постмодернизъм – можем само да се радваме на реализираната взаимна пропускливост и режисьорската устойчивост.

И ако на финала се включи и 100-годишният Албер Камю (1913 – 2013), то думите, които са подходящи за витализиране, са: „Желанието винаги поражда парадокси.“ Театърът се реализира чрез трансформацията им.

Стоян Камбарев доказва това.



DE FACTO

АКТЬОРСКОТО ТЯЛО

Мирослава Гоговска

„Има сложни машини на света, но театърът е най-сложна от всички“, пише Михаил Булгаков в „Театрален роман“. Няма друго изкуство, чийто краен продукт да зависи от усилията на толкова много автори – на драматурга, на режисьора, на сценографа, на композитора, на актьора. Процесът на хармонизирането им е труден и изисква упорита работа по време на репетиции. От всички тях обаче, когато се вдигне завесата, „насаме“ с публиката остава само актьорът. Актьорът е този, който още докато тече представлението усеща „присъдата“ на публиката за тези общи усилия. „Може да построиш великолепно, прекрасно здание – казва Немирович-Данченко – прекрасно да го осветиш и отоплиш, да събереш оркестър, художници, да назначиш великолепен администратор, директор – и въпреки това да няма театър... А ето, на площада идват трима актьори, сложат на земята килимче, започват да играят и вече има театър. Това е и същността на театралното представление“[1]. Това прави актьора „номинален стопанин на сцената – Актьорът с неговите собствени умения и усилия“[2]. За да задържи театъра на пиедестала, на който го е поставил зрителят, актьорът трябва да бъде майстор в своето изкуство, всяко негово изпълнение на сцената трябва да е уникално, смислено, изразително, емоционално. Освен да има какво да каже на публиката, трябва да знае и как да го каже – посланието му да има богат и ярък израз.

Една от особеностите на актьорската професия се състои в това, че в нея творец, материал, инструмент и произведение са слети в едно цяло. Тази особеност, според проф.

А. Дроздин [3], дава „определено предимство на актьора пред служителите на другите изкуства“[4]. Защо? Да, за създаването на художествен образ, всеки творец, освен призвание и талант, трябва да има материал и инструмент, чрез които да създаде произведението на своето изкуство. За художника това са платната, боите и четките; за скулптора, мрамора и глетата; за пианиста – нотите и рояла. Кое, обаче, можем да наречем материал и кое инструмент, когато става дума за актьорската професия? По същество, те не са в състояние да бъдат отделени едно от друго. Да, не могат да се отделят, но в същото време не са едно и също нещо. Макар и условно, нека ги разграничим – кое е едното и кое – другото, до къде е едното и от къде започва другото? Какво точно е материал за изкуството на актьора и кой е неговият инструмент? И къде се крият техните „предимства“, в това сложно единство?

От една страна, актьорът е „човек, организиращ своя материал“[5], а от друга, самият актьор „има много смътна представа какво се явява материал на неговото изкуство“[6]. В своето изследване, посветено на тялото на актьора, А. Дроздин подчертава, че действието е материал на актьорското изкуство. Но за да се направи действието реален (работен) материал на актьора, е необходимо да се определи неговият материален носител. „Тялото е материалният носител на изкуството на актьора“[7], уточнява Дроздин. Това означава, че реалният, работният материал на изкуството на актьора е действието на неговото тяло. С други думи, тялото на актьора и действието не



само са свързани, но и зависими едно от друго – те са двете страни на една и съща монета – няма актьорско действие без тяло, както и актьорско тяло, което да не се изразява чрез действие. От тук може да се направи важен извод: качеството на материала на актьора – провеждането на актьорското действие, зависи от качеството на неговия материален носител – тялото.

В театъра има една особеност: за разлика от другите изкуства, актьорът не може да избира материала, с който да работи, той му е даден. Да, не може да го избира и сменя, но има възможност сам да направи, да изгради благоприятен материал за професията си. От къде да започне?

Човешката история е доказала, че най – добрият начин да се разбере дали едно нещо е подходящо за определена дейност, е да се провери, и на базата на получените резултати да се направят заключенията – да му се направи диагностика. „При актьора винаги на първо място е проверката на тялото“[8]. Всеки актьор трябва да има ясно осъзната представа за двигателните качества и недостатъци на своето тяло – какво може, какво не може и как да поправи, да коригира слабите му страни. Обикновено, докато открива какво трябва да се коригира, актьорът разбира и как може да го преодолее. Самата диагностика, освен че посочва проблемите, дава насока и за начините, по които те могат да бъдат преодолени. Доколко ще се справи с тях обаче, зависи само и единствено от желанието и положените от самия актьор усилия. Колкото е по-упорит в самостоятелната си работа по усъвършенстването на качествата на двигателния си апарат, колкото повече го познава, толкова повече ще може да разчита на него, да му се доверява. „Да нямаш доверие в собственото си тяло, това е да нямаш доверие в себе си“[9] е убеден Гротовски. Едно добре развито, тренирано, обучено и осъзнато тяло дава на актьора сигурност, спокойствие, самочувствие по време на работа, увереност, че ще

може да проведе всяко необходимо действие и да се справи с актьорските си задачи по време на репетиции.

Във всички изкуства материалът е отделен от твореца – той е външен по отношение на него. При актьорската професия материалът има една основна разлика, която го отличава от материалите на всички други изкуства и тя е, че той, освен че „не е външен“, е жив. Това обстоятелство, по своята фундаменталност, определя качествата на актьорския материал през годините на активната му творческа работа. Защото този „жив актьорски материал“, както всяко живо нещо се променя – старее, болеува, страда, напълнява, отслабва. Разбира се, това се отнася и за материалите на другите изкуства – глината съхне, дървото се измества, мрамора се чупи. Но ако на скулптора мраморът стане неподходящ – напука се, той може да го замени с друг и това няма да спре работата му. Актьорът, за съжаление не може да смени тялото си и да продължи нататък. Във всеки вид изкуство има специфична за него конфликтност между това, което то предава, и това, как го предава – с други думи, между неговия жизнен материал и художествените средства“[10]. Преодоляването „на съпротивлението на материала в изкуството има титаничен характер, за това е нужно не преодоляване, а свръхпреодоляване“[11]. Едва ли Роден ще каже, че лесно е направил „Целувката“. Но при професията „актьор“ отново има много важна, основна особеност – фактът, че се съпротивлява нещо живо.

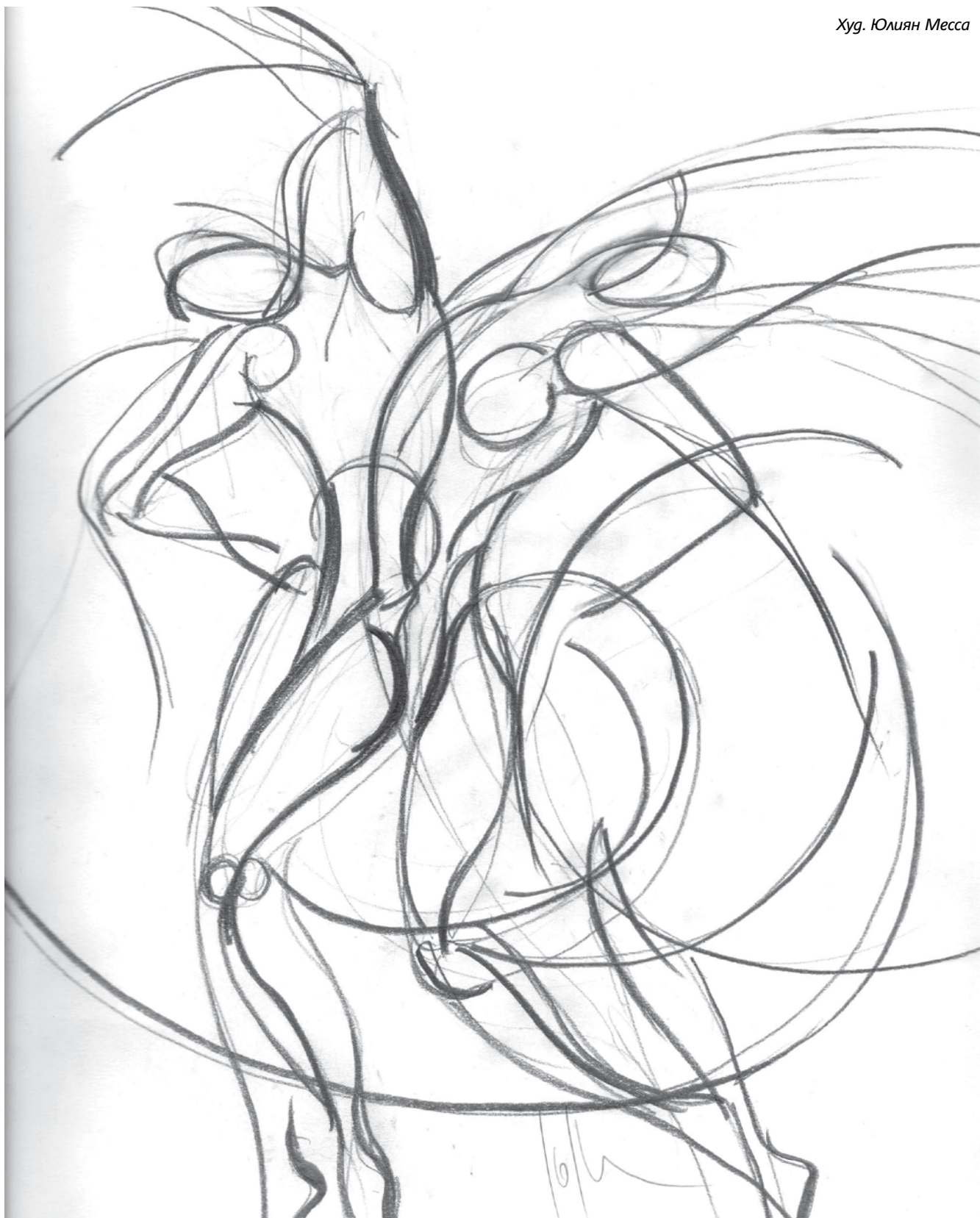
От къде започват проблемите с тялото? Колкото и да е невероятно, те не започват от самото него. „Актьорите имат множество блокади във физически план, но те са много повече на ниво нагласи спрямо собственото им тяло“[12]. Затова преди да започнат да го коригират, да го променят, да го усъвършенстват във физически план, те първо трябва да променят собствените



РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

DE FACTO

Худ. Юлиян Месса





DE FACTO

си нагласи по отношение на него. Повечето от актьорите приемат тялото си по скоро като физиология, отколкото като духовен, емоционален и материален носител за творчество. Именно този момент на осъзнаване е начало на процеса на промяна. „Това не е израз на изпитан срам от собственото тяло, то е много повече. Тялото функционира едновременно като нещо много ценно и като вид интимен враг. Създава трудности, не съществува достатъчно, съществува прекалено“ [13]. От къде идва трудността? „През цялото време нашето същество е разделено на „аз“ и „моего тяло“ като две различни неща. При много актьори тялото не им дава чувство за сигурност. Налице е тази липса на вяра в собственото тяло, която фактически е липса на доверие в самия себе си. Това разделя човек вътре в самия него“ [14]. Веднъж осъзнал необходимостта да се освободи тялото от съзнанието за неговата телесност, започва процесът на изграждане на това ново, „друго“ качество на познанието за себе си – „ аз съм актьор, аз имам тяло различно от вашето. С моемо тяло аз творя.“ Може да звучи парадоксално, но приемайки тази двойственост по отношение на тялото си, той става „... става по-малко разделен. Да не бъдеш разделен това е началото“ [15]. Да промениш нагласата си по отношение на собственото тяло, да го приемеш с качества и недостатъците му, е първата крачка към усъвършенстването.

„Всяко изкуство е организация на материал“ [16]. Всеки материал, обект на творческо пресътворяване, сам по себе си е инертен, аморфен, нищо не означава и не изразява. Трябва да се обработи в съответствие със замисъла на твореца - той трябва да въплъти в него своя вътрешен мир, да му се вдъхне душа. Да се направи това без определена техника е невъзможно. Мраморният къс се превръща под глетото на Микеланджело в шедьовър „Мойсей“, само защото този творец е Микеланджело, който владее техниката на ваятелното изкуство до съвършенство.

Легенда разказва, че самият той, завършвайки, ударил скулптурата с чука по коляното и възкликнал: „ Говори, Мойсей!“ Дори след векове няма скулптор, който да е успял да сътвори „такъв“ Мойсей. Вярно, други велики творци също имат своите шедьоври, но те са различни, защото са плод на тяхната различна техника. Не е ли това стремежът на всеки творец – да бъде единствен, уникален, неповторим? И в актьорската професия, способностите, таланта и вдъхновението са необходими, важни, но недостатъчни за високата професионализъм. Според Мейерхолд „квалификацията на актьора винаги е пропорционална на числото комбинации, съдържащи се в неговия запас от техники“ [17].

Във всички изкуства материалът е отделен от твореца – той е външен по отношение на него. Затова под техника във всяко изкуство неволно се подразбира, по същество, външна техника. Но за разлика от другите изкуства, материалът на актьора не е „външен“, което означава, че и техниката за овладяването и усъвършенстването му е различна. „Действието се реализира през „апарата на въплъщението“ – психофизическият апарат на актьора, в който ние условно различаваме две страни – вътрешна (психическа) и външна (физическа). В съответствие на това условно разделение са се наложили понятията за „ вътрешната“ и „външната“ техника на актьора, характеризиращи степента на неговото професионално майсторство - „умението“ [18]. Вътрешната техника осигурява качествено протичане на процеса на преживяването, а задачата на външната техника е да осигури точно толкова качествено протичане на процеса на въплъщението. Какви са особеностите на тези две техники? Дроздин смята, че всеки актьор се сблъсква с един особен проблем - „неравностойността на психическите и физическите компоненти на действието по отношение на технологичните възможности“. Той акцентира върху това, че психиката е неуловима, непредска-



DE FACTO

зума, капризна, неповторима и най-важното – трудно се поддава на волево въздействие. За разлика от тялото, което „е стабилно, надеждно, предсказуемо, управляемо, повторяемо и най-важното – лесно се поддава на волево въздействие“ [19].

Съществува и друг аспект на неравностойността на физическите и прихическите компоненти, участващи в провеждането на актьорското действие. Да, мозъка и безбрежна, психиката е неуловима, непредсказуема и капризна, а тялото е стабилно, надеждно и управляемо, но – пределно, ограничено в своите реални и дори потенциални възможности.“ Човешкото тяло, за разлика от човешките мисли, изначално, по своята анатомия, по своята организация, се подчинява на милион ограничения“ [20]. Затова Дроздин смята, че актьорът трябва специално да насочи и да съсредоточи усилията си над работата върху тялото си, за да може този свой материален носител – „обработен“, развит, усъвършенстван чрез вътрешната и външната техника, да ползва като свой инструмент.

Ако „...тялото на актьора е неговият творчески инструмент, следователно то – тялото, ще иска и точна, прецизна настройка“ [21].

За да настроиш една цигулка трябва много по-добре да я познаваш, да знаеш какво точно трябва да направиш, за да я подготвиш така, че когато започнеш да свириш да изтръгнеш от нея необходимите съзвучия. Всеки цигулар знае, че цигулката му се състои от корпус, шийка с гриф, охлюв с ключове, столче (магаренце), струнник, „душичка“ и четири струни. Знае, че грифът е пластина от абанос и че чрез притискането на струните към нея се определя височината на тона. Това са точни, конкретни параметри. Дори тези, които не свирят на цигулка, но имат желание да се запознаят с устройството на този инструмент, могат да се заинтересуват и да получат отговор. „Всички творци познават

своите инструменти, оръдията на труда си, – казва Михаил Чехов – изучават ги, учат се правилно да ги владеят. И с тъга продължава, „... а актьорът не само, че не се учи на това, той даже не знае, че има инструмент, че има оръдие на труда, което така, както цигулката, както четката или боите, трябва да бъде изучено, опознато и подчинено от собственика си, тоест от твореца“ [22]. В подкрепа на същото е и твърдението на Дроздин: „... занимавайки се в течение на четиридесет години с театър – изкуство, създавано от човека, чрез собственото му тяло, – аз постоянно се сблъсквам със ситуации, в които „грешното тяло не дава на божествената гуша да се изрази“ [23]. „Това – продължава той – се случваше по две причини: първо – поради физическата неподготвеност на тялото да изпълни замисленото, и второ – поради загубената връзка между „гуша – тяло“, „съзнание – тяло“ [24].

Само по себе си тялото на актьора, дори развито чрез вътрешната и външна техника, не го прави инструмент. Човек може да има богато въображение, развито внимание, силна воля, богата емоционална памет (компоненти на вътрешната техника), както и добре развити качества на двигателния апарат (гъвкавост, бързина, ловкост, сила, ритмичност, пластичност), но това все още не му „дава в ръцете инструмент“. За да работи с тялото си като инструмент за творчество, актьорът трябва да може да го ползва като такъв. Дайте на един човек бяло платно и качествени бои – (материали) и най-добри четки (инструмент) – това няма да го направи художник. Художник ще стане, когато притежава уменията да използва четката като оръдие, средство, чрез което да създаде произведението на своето изкуство. Обратният пример говори за същото – всеки е виждал хора, които „свирят“ на предмети, които сами по себе си не са инструменти – празни бутилки, кофи ... Умението на твореца ги превръща в такива. Или иначе казано, за да



направи актьорът тялото си свой инструмент, той трябва да натрупа умения и да се научи да се изразява чрез него, а това е неговата самостоятелна работа.

Въпросът е: "как да бъдеш прецизен инструмент - като ланцета?"[25]

Брилянтното владение на вътрешната и външната техника е наложително, но не е достатъчно. Всеки е бил на спектакли, в които е гледал безспорни технични актьорски изпълнения, които обаче са били невъздействащи и са го оставяли хладен, несъпричастен към представлението. Михаил Чехов споделя много интересен случай, от който останал силно впечатлен. Присъствал на хирургична операция, поканен от свой приятел хирург, и така станал свидетел на своеобразен „спектакъл“. Хирургът влязъл в залата облечен в бяла престилка и ръкавици, лампи осветявали операционната маса, асистенти подготвяли пациента – като на сцена! Чехов остава поразен от „човека, действащ със скалпела“ така осъзнато, така точно, както не действа нито един артист със своя инструмент! Той наблюдава в захлас как хирургът прави първия разрез и открива тъканите на болния. И тогава в Чехов възниква въпросът - от къде у този хирург тази потресаваща съсредоточеност, как влиза в този кръг на внимание, как се настройва, как не размахва хаотично ръце, а прави един единствен жест – точен, премерен, прецизен. Защото втори не може да има! И правейки паралел между двете професии възниква въпросът, който Чехов си задава. Какво „държи“ този хирург, какво определя неговото майсторство? И стига до отговора – това идва от отговорността за другия живот! Да хирургът има брилянтна техника, но не само тя е определяща. Всяка техниката придобива други качества, когато зад нея стои такова основание за действие, като човешкия живот за хирурга. Ако за актьора стане толкова важно това, което прави на сцената, колкото важен е за хирурга човешкият живот, който държи в ръцете си когато

оперира, тогава и техниката му ще стане толкова точна, прецизна, виртуозна, колкото е тази на хирурга. Тогава актьорът става безспорен, гениален, а техниката му - неговата втора природа.

Библиография

1. Немирович – Данченко, Вл.И. „Статьи.Речи.Беседы.Письма“, М., „Искусство“, 1952, стр.184
2. Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр.39
3. Проф. А. Дрознин - един от водещите руски педагози и изследователи в областта на сценичното движение. Завеждащ катедра „Пластическа изразителност на актьора“ в Театрален институт им. „Б.В.Щукина“. Заслужил геец на изкуствата на Руската Федерация. Преподавател във водещите театрални школи на Сащ, Германия, Испания, Англия, Виетнам и др.
4. Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа «Navona», М. 2009., стр. 84
- Песочинский, Н. и Щербакоша, В. (публикация). Лекции Мейерхольда в записи С. Эйзенштейна. Театральная жизнь. Издательство „Театральная жизнь“, 1990, бр. январь, стр. 26
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа «Navona», М. 2009., стр. 101
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр. 103
- Мейерхольд, Вс. Принципы биомеханики. Театральная жизнь. Издательство „Театральная жизнь“, 1990, бр. январь, стр. 25
- Готовски, Й. Упражнения. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 22
- Дмитриевна, Н. „Изображение и слово“. М., „Искусство“, 1962, стр. 74
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр. 105
- Готовски, Й. Упражнения. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 22
- Готовски, Й. Упражнения. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 22
- Готовски, Й. Упражнения. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 22
- Готовски, Й. Упражнения. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 22
- Мейерхольд, Вс. Принципы биомеханики. Театральная жизнь. Издательство „Театральная жизнь“, 1990, бр. январь, стр. 24
- Мейерхольд, Вс. Принципы биомеханики. Театральная жизнь. Издательство „Театральная жизнь“, 1990, бр. январь, стр. 25
- Морозова Г. Пластическое воспитание актера. Терра.Спорт, М. 1988., стр. 7
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа «Navona», М. 2009., стр.118
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр.119
- Якимова- Фурнаджиева, А. Психофизическая подготовка на актьора/Алтернативни техники и принципи.“Авангард принт” ЕООД, Р. 2006., стр. 39
- Чехов, М. Тайны актьорского мастерства. АСТ Москва, 2009., стр. 260
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр. 12, 13
- Дрознин, А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Издательская группа « Navona», М. 2009., стр. 12, 13
- Готовски, Й. За практикуването на романтизма. Списание „Театър“, 1999, бр. 3&4, стр. 4

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

СТЕЙСИ КИЙЧ

Зов за ролята или как да играем Шекспир?

Американският актьор споделя наблюденията си върху петте си любими главни роли



Рубриката води
д-р Антония
Катранджиева

ФАЛСТАФ

Фалстаф, игран и в двете пиеси за Хенри, е огромно предизвикателство. Втората част изобилства с дълги излияния – Фалстаф не спира да говори – и тук искам да отбележа, че е добре да се наизусти целия текст преди да започнат репетициите. Винаги си представям Фалстаф като един мощен коктейл от комедия и трагедия, продиктуван от отчаяната му жажда да бъде обичан и адмириран от младия принц Хал. Част от жаждата му е искрена и оправдана, а част е продиктувана от мисълта му, че е привилегирован член на бъдещия кралски двор. Ролята на шоумен му се удава лесно, но напипването на подсъзнателните емоционални протуберанси, прикрити под бравурния апломб, е в основата на адекватното му пресъздаване. Винаги се стре-

Наред с многобройните си приноси в киното и телевизията, Стейси Кийч прави и впечатляваща сценична кариера, която продължава повече от 50 години. Тя включва представления в Public Theatre/New York Shakespeare Festival, Oregon Shakespeare Festival, Lincoln Center Theatre, Yale Repertory Theatre and D.C.'s Shakespeare Theatre Company. В неговия мемоар „Всичко на Всичко“, който излезе преди четири месеца, Кийч споделя своите извоювани с много труд откровения за някои от най-сложните Шекспирови герои. През месец март 2013 г. Кийч отново играе Фалстаф в Хенри IV, роля, която за последен път интерпретира през 1968 в Централен Парк, Ню Йорк.

мя да предавам неговата арогантност през призмата на вътрешното му осъзнаване – той много добре знае, че прекалява с високомерието си и е обсебен от себе си. Наясно е, че винаги украсява и изопачава нещата, когато не трябва. Но фактът, че осъзнава своите недостатъци, не променя характера на неговото поведение.

Това ясно проличава в разказа за кражбата, в който

той преувеличава и доразвива агресивно тезата, подгържайки я ревностно, дори когато всяка грешна стъпка излиза наяве. Разказите му разсмиват всички, което само по себе си е истински капан за актьора, който се стреми да запази своя темпоритъм, и едновременно се старее да не загуби патоса на Шекспировия хумор. Искам също да изследвам онази страна на Фалстаф, която не бях уловил в начални-

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР



С. Кийч /Ричард III (1990)

ме си разработки. Фалстаф знае подсъзнателно какво предстои. Шекспир блестящо подсказва мига, в който е той прокуден - в сцената когато Фалстаф и Хал правят рокада

на ролите – Фалстаф играе Хал, а Хал влиза в образа на баща си, Крал Хенри. Ролята е много фина, защото той се заклева пред Хал, но едновременно не иска да се примири с

онова, което съдбата му е отредила, дори когато Кралят се обръща срещу него. И в тази ситуация Фалстаф ще очарова публиката, ще я разсмее, но актьорът трябва двузначно да разкрие как героят му продължава упорито да вярва, че ще бъде признат и спасен от Хал. За да внуши това Фалстаф трябва да си повярва, че това е само една игра, че нищо от това няма да се случи. Бих могъл да провокирам тази двойственост, само ако позволя в този миг призракт на съмнението да се прокрадне в ума ми, да ме завладее и изнепели.

ХАМЛЕТ

Забавно е да играеш Фалстаф, както и Ричард III. Хамлет е по-схоген с Крал Лир – безспорно благодатен и безкрайно противоречив. Началото на пиесата е наистина разголващо. Всеки актьор, който играе Хамлет, се сблъсква с неловкия момент, в който публиката със затаен дъх очаква да произнесе екзистенциалната строфа – въпрос, който хората са напустили от детството, може би преди да знаят за самия Хамлет.

Няма значение, че публиката тръпне в очакване. Единственият път към „да бъдеш или да не бъдеш“ е ако точно в този момент внезапно, за

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

първи път, те овладее мисълта за самоубийство. Желязното правило да изживяваш случващото се и казаното за първи път всяка вечер важи за всеки актьор, но е по-трудно когато публиката знае какво и кога ще го кажеш в монолога си. Тогава трябва да остане верен на конкретния миг и да изречеш монолога си, сякаш водиш диалог с вътрешния си демон.

Единственият начин да бъдеш истински спонтанен, както често споделям с актьорите си, е да рискуваш, да се окажеш в небрано лозе, да станеш за смях. Затова често провеждам актьорски упражнения с тях, в които ги карам да издават безсмислени звуци, първо имитирайки 5-годишно дете, а после и 95-годишни старци. Всичко опира до простото правило, на което ме е научил Хю Крътуел в LAMDA (Лондонската академия за музика и грама), когато ме разкритикува, че ролята ми на Брут е прекалено артикулирана и обмислена. Разбира се, това е първото ти задължение на актьор – да бъдеш достатъчно ярък, за да те чуят и видят. Но след това трябва да се махнеш от това. Но след това трябва да напуснеш това „ярко плато“ и да се озовеш в неочаквания и непредсказуем свят, в който умът ти е освободен от предразсъдъци. Една вечер можеш да си уклончив и да изре-

чеш „Да бъдеш“, а след това да направиш една великанска пауза и въпросително да продължиш с „или да не бъдеш“. Следващата вечер може да се окажеш доста уверен и да изрѣмжиш въпроса с нотка на сарказъм. Промените може да са минимални, но са съществени – и начинът, по който ще кажеш тази първа строфа ще подсказва нюансировката на целия монолог.

Шекспир може да бъде интерпретиран по толкова много начини, ако обаче сте готови да рискувате. Честно казано по едно време ми омръзна да разглеждам Хамлет като един нерешителен неврастеник, парализиран от собствените си мисли. Изведнѣж забелязах богатството на текста, който беше бездѣнен извор на множество решения и избори. Тайната в ролята е, че докато Хамлет се мъчи да вземе правилното решение, той нервно пренуска от един избор в друг – прескача мислите си, а не се мъчи да го измисли. По време на репетиции установих, че мога и да претичам през сцената по време на първия Хамлетов монолог, и после да замръзна. От една страна исках да изразя как мислите му пренускат в див галоп, от друга невъзможността му да получи яснота. Също попаднах в явен капан при пресъздаването на Хамлет. Лесно е да

играем, че Хамлет е луг от началото, но това не отговаря на истината. Той полудява едва когато среща призрака. И в същото време Хамлет не скромничи, когато изревава „Отмъщение!...“ Тази дума изригва от сподавената му ярост. Една от най-трудните сцени е сцената, когато Хамлет стои зад Клавдий, с меч в ръка и с ясното намерение да го убие. Ако Хамлетовият образ е прекалено слаб и психологически мотивиран в началото на пиесата, много трудно ще може да ескалира до момента на отмъщението, за да създаде необходимото драматично напрежение. Но ако изиграем един силен и целеустремен Хамлет в началото, когато започне да се съмнява и да се суети, създаваме предпоставка за противоречието на образа. Един деен Хамлет е много по-адекватен и в края на пиесата, когато го виждаме като умел фехтовач.

Гледал съм велики актьори, от калибъра на Джонатан Прайс, които играят едновременно и Хамлет, и призрака, за да подсказват, че той е само вътрешен демон който го тормози. Тогава съжалявам, че аз самият не съм се сетил за това.

РИЧАРД III

В „Болница за преизграждане“ има специална фраза, посветена на Ричард III - костюмирани актьори крещат: Ричард III:

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

„Кон! Кон ми дайте! Заменям кралство за кон! ”.

Разбира се, подобна болница съществува само като скеч в летящия цирк на Монти Пайтън – но подсказва пътя към автентичното изиграване на образа на Ричард. В същността си Ричард е един „сценичен герой, гъвчещ гъвка“ и не можем да си позволим да „ограбим“ образа му с играта си. Ако го покажем вял, ще го лишим от змийския му чар, който му помага да пропълзи до трона. Много актьори преувеличават това и накрая преизграват. Признавам, че и аз съм един от тях. Много често съм виждал актьори да илюстрират текста повърхностно – да вият като вълци и да лаят като кучета. В стремежа да предизвикат евтиния смях на публиката това звучи банално и ненужно. Първият монолог на Ричард (деформиран, незавършен, ...) трябва да отрази болката и яростта на Ричард. Текстът дава възможност за преувеличаване, но трябва да го заслужиш, като покажеш колко отчаяно Ричард се опитва да облекчи разяждателната го болка. Действията му са дегизирани в жажда за власт и трескаво желание за отмъщение, но вътрешната му рана кърви – той е отритнат от обществото и в момент на отчаяние се опитва да спечели своето самоуважение. Това кара публиката да съчувства на Ричард, дори и когато се страхува от

него. Вземете ролята лично, сякаш това се случва на вас. Простата мантра на Станиславски, която е ключа към всяка роля – ако ролята стане лична, трудно можеш да я пресолиш. Когато се готвих за ролята на Ричард впрегнах емоционалната си памет и се сетих как като дете всички ми се подиграваха, защото устната ми беше деформирана по рождение. Всеки от нас е преживял моменти, в които е бил отхвърлен и отречен. А що се отнася до „прословутия кон“, отново всичко се свежда до битуването в мига, в мигновената спонтанна игра Ричард казва: „Кон! Кон ми дайте!...“ и ако наистина го изживееш за пръв път, ще разбереш, че конят се е превърнал в метафора на безсилие и провал. Ще влезеш в кожата му и ще осъзнаеш, че цялата ти свита е изчезнала и конят ти го няма – всички средства на самоотбрана и сила са се изпарили. Тогава следващата строфа може да бъде зов за помощ „...Заменям кралство за кон! ”- е повален и отчаян, но все още вярва, че има за какво да се закачи, за да оцелее. Той е уверен, че такава възможност съществува дори и в илюзиите му. И това всъщност е историята на живота му и издигането му в йерархията. И изведнъж му светва пред очите, че всички опции са изчерпани и е „матирани“ от съдбата. Това е вътрешният конфликт и двойственият характер на ролята.

МАКБЕТ

Трудно е публиката да съчувства на убиец, камо ли на убиец, който току-що е погубил краля си – благородният човек, който го е издигнал и му се е доверил. За да изгради неразривна връзка с публиката, актьорът трябва да открие уязвимостта на Макбет, неговото чувство на угризение, осъзнавайки какво е извършил и какво е загубил. В последната продукция открихме пиесата с бойната сцена. Въпреки че Шекспир я пише като описателен пролог, е много по-вълнуващо да се постави действено, за да се открие и светлата страна на Макбет – изкусният пълководец, смелият войн, истинският герой. Това прави неговото пропаганде още по-трагично. Така улавяме хуманната страна на Макбет след като убива Дънкан, особено когато се появява призракът на Банко. Ако актьорът успее да пресъздаде неговата уязвимост в момента на пълно разкаяние, когато съвестта му се пропуква изпод коравия щит - тогава пиесата придобива съвсем друго измерение, надхвърлящо основната идея и действие. Трудно е актьорът да проследява съчувствие от публиката, защото Макбет не го заслужава. Щеше ми се Шекспир да беше написал сцена, в която Макбет да контактува с Лейди Макбет в нейните покои преди да е полудяла и умряла. Подобна сцена щеше да разкрие друга страна от него-

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

вия характер. Но след като не я е написал, актьорът не бива да забравя, че един от най-сложните монолози на Шекспир – „И утрото неуморно се прокрадва с жалки стъпки от ден за ден...“ всъщност започва от момента, в който Макбет казва: „Тя трябваше да е умряла вече...“ Много актьори забравят за тази подробност и генерализират монолога. Тъмният нихилизъм на живота, който „не означава нищо...“ ги тегли ненужно да издигнат тези много лични думи във философско обобщение. Този момент може да се превърне в екзистенциална метафора само тогава, когато изведат монолога през отчаянието на Макбет, който е загубил любимата си. Тогава болката и цената на пътешествието, което са извървяли заедно, става все по осезаема.

КРАЛ ЛИР

Веднъж задали въпрос на Сър Джон Гилгут, къде се крие ключът към блестящото пресъздаване на Крал Лир. Той отсякъл „На всяка цена извайте образа на Корделия по-леко и ювелирно, защото Корделия изгражда Лир.“ Звучи малко абсурдно, но има зърно на истината в този сценичен прагматизъм – голяма част от театралното изкуство се осланя на майсторския мизансцен, който веднъж поставен се превръща във втора природа за актьора. При извеждането на образа на Корделия изкустният мизанс-

цен придобива още по-голямо значение, тъй като режисьорът трябва адекватно да създаде усещане как Корделия крета на сцената.

Навярно съществуват толкова различни начини да се изиграе Лир, колкото са и репликите, които трябва да се наизустят. В последната продукция на Лир открих първа сцена с вихрен танц и анонсирах един екстравагантен и празнуващ Лир. Това не беше покореният от възрастта крал. Както при Макбет, не съм привърженик на буквалните трактовки и се отказах да играя Лир като

глуповат старец. Напротив, трябваше на пресъздам цяло едно пътешествие, в което гузната му съвест го гризе и го кара да се оттегли от един свят, който вече не разбира. Както и при другите роли, които споделих, исках да създам като една възходяща парабола, една прогресия на героя. В този смисъл пропадането на Лир става още по-грандиозно. След като години наред е хранил своя егоцентризъм и е бил обсебен от себе си, сега се самозалъгва и самоуверява, че Корделия го е предала. Именно този контраст прави образа реле-



С. Кийч /Хамлет (с James Earl Jones and Colleen Dewhurst), 1972.

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР



С. Кийч/Крал Лир, 2009

фен. По този начин подска-
зах неминуемостта – сърдечния
пристъп на Лир. „Ох, пробо-
де ме сърцето, добре съм, но
трябва да поседна малко, за да
си поема дъх...” По късно кога-
то Лир изкрещява на Гонерил
и Реган, той отново получа-
ва лек сърдечен пристъп. Тази
прогресия води до сцената
на смъртта му, когато Лир
скърби за бедната Корделия
и е готов да умре – сърцето
вече не му е нужно.

„Погледни натам!...”
Шекспир пише и повтаря тази
фраза. Изиграх го сякаш се
беше килнал леко назад и гледа-
ше нагоре – гледаше как духът
на Корделия излита от тяло-
то към Рая. След това сърце-
то ми сякаш отказа и се сри-
нах мъртъв в ръцете на Кент.
Това сценично падане е доста
рисковано и изисква смелост,

защото политах отвисоко и
напълно трябва да се довериш
на партньора си (на Кент). И
моят Кент (Стийв Пикеринг)
винаги ме улавяше.

Най-лудата сцена в „Крал
Лир” е „бурята”, в която
всички актьори презакват и
се побъркват. Струва ми се,
че тази сцена, в която Лир се
възправя срещу бурята, е мно-
го буквално изведена, съпро-
водена от гръмотевици, кой-
то принуждават актьорите
безсмислено да крещат и вият,
за да бъдат чути. Подобно
състезание на човека с при-
родата ограбва продукцията
и не откроява сложността
на образа на Лир. Последната
строфа на Лир, обърната към
Гонерил и Реган е „О, глупецо,
ще полудея...” ни подготвя
за сцената с Шута, когато
вече е загубил ума си и се е

превърнал в дете – щастли-
во, че се бори с природата и
пее в дъжда. Гръмотевиците
трябва да са само загатнати,
така въздействието е много
по-силно, защото бурята е в
главата на Лир, във вихъра на
загубеното му съзнание, чрез
което се опитва да проумее
какво е извършил и какво го е
сполетяло. Ролята и играта
са изключително комплексни
и трябва да бъдат изведе-
ни в контекста на цялото
Шекспирово творчество и
на предишни постановки.
Проучих всъщност от къде
Шекспир черпи вдъхновение-
то си – разучавайки „Живот”
на Плутарх и „Хроники” на Хо-
лингсхед се опитва да разбе-
ре как езичната култура си
взаимодейства с Християнс-
ките обертони на прошка-
та и изкуплението. Гледал съм
подробно и кино версиите
на Оливиер и Ян Холм, които
бяха брилянтно сложни и слу-
жеха за истински наръчник
за декодирането на образа
на Лир. Но когато излязох на
сцената, цялата подготовка
и словесна акробатика, коя-
то бях градил с месеци и го-
дини, се изпари. Просто попа-
дах в един разтеглен миг на
„настояща вечност”, в която
водих диалог с актьорите
спонтанно и неоправено,
ден за ден, от представле-
ние на представление. Всичко
беше като за пръв път, тук
и сега.

Сп. „Американ Тиатър”,
Ноември 2013, стр. 60-65

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА

Режисьор



За „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“ от Бертолд Брехт в Младежкия театър

Йорган Георгиев: Спектакълът „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“ поставя началото на първата ваша експедиция в художествения свят на Бертолд Брехт. Какво провокира решението ви да се насочите именно в този момент от режисьорската си кариера към един от най-ярките драматурзи и реформатори на световния театър и конкретно към тази негова пиеса?

Маргарита Младенова: От

много години ценя в реформатора Брехт начина, по който той гледа на театъра – събарянето на „четвъртата стена“, обръщането на посланията на спектакъла директно към залата. Това са неща, от които нашето време – времето на третото хилядолетие, има голяма нужда. Затова в текста си за програмата към представлението написах, че е време за Брехт. И наистина го мисля. Спрях се на „Господин Пунтила и неговият слуга

Мати“, защото тази особена история за Тавастландия поражда много интересни асоциации с нашата българска действителност. Просто духовете на времето определят без никакъв компромис какво да се прави и какъв да бъде театърът днес.

Йорган Георгиев: Вие, както и Иван Добчев, неведнъж сте споделяли, че приемате Леон Даниел като един от най-важните свои духовни и театрални учители. Самият

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ



„Г-н Пунтила и неговият слуга Мати“ от Б. Брехт, реж. М. Младенова, Младежки театър

той определя театъра като „веселие на ума“ – нещо, което може би още по-сполучливо може да бъде съотнесено към пиесите на Брехт – неговият политически и социален театър. Именно на Леон Даниел принадлежи най-емблематичната постановка на „Господин Пунтила“ от средата на 80-те години в Театър „Българска армия“. Какъв беше ключът, посредством който изградихте вашият прочит на тази пиеса повече от 25 години по-късно?

Маргарита Младенова: Високите образци в световната класика на българска сцена, от които аз съм се възхищавала през годините, често са правели така, че десетилетия

наред да не посмея да посегна към едно или друго заглавие, просто защото съм ги гледала в прекрасна интерпретация. Така беше със „Зимна приказка“ на Любен Гройс преди много години, така беше и с „Господин Пунтила“ на Леон Даниел. Ние често сме казвали, че всички сме излезли изпод шинела на Леон – ако перифразирам гоголевия израз. Решението на нашия спектакъл беше иницирано от екипа, с който вече години наред работим като прекрасен тандем – сценографът Даниела Олег Ляхова и композиторът Асен Аврамов. И това решение е провокирано от увереността ни, че всички ние по някакъв начин живеем в света на Пунтила и

особено на „черния Пунтила“, защото нашето представление наивистично акцентира на контраста в характера и постъпките на основния герой, откроявайки двете му „аз“ – „белият“ и „черният“ Пунтила. И на мен ми се искаше да погледнем на Брехт не само като на социален и политически автор и реформатор на театъра, но и като на един огромен театрал, който настоява за философски театър в различните измерения на тази гума. В този смисъл сюжестът на „Господин Пунтила“ е за двата човека във всеки от нас – „белият“ и „черният“. И освен това, за живота като един провалящ празник. Там през цялото

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

време се готви един годеж, един празник, който така и не може да се случи и който остава пред вратите на имението една група хора – годениците на Пунтила. Тази асоциативна, паралелна философия при Брехт като че ли е по-важна от прекия сюжет. Има и още нещо много важно: Брехт изправя зрителя пред едно по-голямо предизвикателство – през веселието, през чувството за хумор, го принуждава да прави асоциативни връзки, да се припознава не буквално в сюжетното развитие, а по-скоро смислово, съдържателно. И аз съм убедена, че е време театърът ни да се обърне отново към Брехт. Но дали за българския зрител е време да гледа Брехт, това е въпрос, който тепърва ще се проверява и битката за всеки зрител с по-добно възприемие трябва да се води с пълна сила. Казвам го без да подценявам публиката. Вие знаете какво доверие сме имали всички от „Сфумато“ през годините към този зрител, който отива на театър не просто да се позабавлява.

Йорган Георгиев: Казвате, че всички живеем в света на Пунтила. Ако приемем, че и в живота, и в изкуството съществува такова понятие, такова мерило като „Цайт гайст“ (както казват немците) или „дух на времето“, как изглежда светът на Пунтила, положен в духа на днешното време?

Маргарита Младенова:

Ние сме решили образът на нашия спектакъл като едно голямо заведение, собственик на което е Пунтила. И откъдето и да се опиташ да влезеш, където и другаде да се опиташ да отидеш, ти някак си все си вътре в това заведение. Силно ни занимава тази горчива носталгия по невъзможността да намериш място, където да избягаш от това, с което не си съгласен. Тази носталгия ясно проличава в последния жест на Мати, който си взима сбогом с Пунтила и тръгва като че ли да бяга от него, за да отиде някъде другаде – доколкото Мати пък е аналогът на нормалния човек със съдържание, който иска да има свой свят, своя самостоятелност, да бъде свят в света, а не непрекъснато да се вписва по принуда в каквито и да било системи – черни или бели, които да му диктуват как да мисли и как да живее. Този импулс за свобода на човека като че ли няма къде да се осъществи в днешния цивилизационен модел, който вписва човека по един госта по-жесток начин, отколкото това е било преди години. Това е горчивото днешно послание, което не е пряко сложено на сцената. То някак си по-скоро може да се натрупва към финала и да се долови през самия финал, който образно се състои в това, че Мати казва сбогом на Пунтила, но след малко, по извъртането на кръга, Пунтила, който е на върха на плани-

ната, на върха на пирамидата, е отново при него. Къде да избягаш?

Йорган Георгиев: Ако потърсим някакви по-конкретни аналогии, какви паралели откриваме между тази митична Тавастландия с красивата си природа и объркани хора и реалността, в която живеем тук у нас?

Маргарита Младенова: Много са паралелите. И доколкото Брехт не е естрада, не е чиста публицистика, не е просто злободневие, ще ми отнеме страшно много време да ги изреждам. Големият паралел се състои в това, че човекът, който има съхранена интуиция за битие, който има способността да се доверява на импулса си, на гласа си за щастие и за празник, остава винаги излъган. Така е и с годениците, така е и с голяма част от персонажите в „Господин Пунтила“. „Белият Пунтила“ ги маме и лъже, а „черният“ не ги допуска на своя територия – държи ги пред вратите на имението си или направо ги прогонва. Ето тази е като че ли най-пряката аналогия, която може да се направи. Защо днес нормалният, градивният, позитивният човек, който има ценности, неща, които обича, има самочувствие, че може и знае да прави нещо в този живот, е извън картината? В този смисъл нашето представление е още повече за човека извън картината. Самият модел на живеене като че ли поста-

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

вя този ценен човек извън картината и не се заглежда в него. Той не е образът, който ни се налага от сутрин до вечер, не е обектът, с който се занимава цялото ни политическо, същински социално и екзистенциално битие. Защо не се занимаваме с този човек?

Йордан Георгиев: Има ли начин обаче да бъде овладяно това вечно противоборство между „белия“ и „черния“ човек, подчертаващо двойствената природа на всеки от нас? И кой всъщност е истинският Пунтила?

Маргарита Младенова: Истинският Пунтила е именно обърканият човек, доколкото Брехт не дава лесни решения на своите философски притчи, на своите уравнения, които предлага на зрителя. Същинската ценност и перспектива - единствения изход според мен, се коренят в личностното съзнание, в стремежа човек да отглежда себе си все повече и повече по посока на това какво би могъл да направи в този живот, който не му е подарък, а по някакъв начин е тест, изпитание за него. Ние сме дошли на този свят, за да съградим нещо, а не да развалим, да разрушим или да вземем за себе си. В този смисъл „белият“ Пунтила, който при Брехт съществува в комичната роля на пияница, според мен е онова дете, което всеки от нас трябва да съхранява до края на дните си – способността да вярваш,

желанието да вършиш добро, а не да си просто добър, каквото и да ти струва това. Този голям проблем за доброто, който в момента се оказва най-трудният човешки жест, е за мен посоката на перспективата.

Йордан Георгиев: Самият Пунтила в началото на спектакъла разказва на своя шофьор Мати, че страда от пристъпи на „тотална и безсмислена трезвеност“. В този смисъл не е ли парадоксално в някаква степен, че единствено когато е пиян, той е истински човек, че алкохолът е лекарството, което отключва светлата страна на неговия характер?

Маргарита Младенова: Може да прозвучи прекалено силно, но според мен при него алкохолът приспива този прагматичен разум, който тегне над цивилизационните решения на цялото трето хилядолетие, въпреки че те далеч не започват от днес. Някак си алкохолът заглушава тази комерсиална мярка, която се слага на всичко, включително и на импулсите за поезия, на изкуството, на хуманитаристиката – онова измерение, което тегне над живота на всеки, че трябва да бъде приложим, че трябва добре да се продава. Ето тази аномалия, това изместване към материалното за сметка на духовното, получава своя ироничен коментар в т.нар. „безсмислена трезвеност“, за която Брехт говори чрез гумите на Пунтила.

Йордан Георгиев: Можем ли да кажем, че именно темата за това красиво опиянение, което отключва добрата страна у човека, е инспирирало идеята ви представлението да бъде решено в стилстиката на кабарето, а действието да се развива в нещо като ресторант или нощно заведение?

Маргарита Младенова: От една страна тук има хвърлен камък в градината на прекалената консумативност на днешния човек. Ние като че ли наистина живеем в един голям ресторант, в едно голямо заведение, където отиваш, поръчваш си, ядеш, пиеш, плащаш и всичко се повтаря пак и пак, и пак. И в този контекст сякаш няма място за други надреалности, за други измерения на човешкия живот и неговия смисъл. От друга страна, кабаретният момент, който заведение-то допуска и предполага, е неотделима част от самата брехтова поетика. Тези негови „зонгове“ имат пълната си защита при едно такова решение, доколкото самият брехтов театър тръгва от кабарето. Той тръгва именно от тази възможност да се събере една група хора и едни от тях да предложат на други под формата на песен, случка или епичен разказ своите тревоги, болки, проблеми и най-вече въпроси. Брехт е заради въпросите, които ние сякаш престаняхме да си задаваме. Ще видите, че в наше-

TETE-A-TETE

то представление тези зонгове коментират иронично действието на сцената и са решени по много интересен начин в жанра ту на рокопелата, ту на класически джаз. Това е приносът на композитора Асен Аврамов и разбира се на трупата на младежкия театър, с която работихме трудно, но страшно вдъхновено. Самият процес беше изключително зареждащ и за тях, и за мен. Ние винаги се стремим с един куршум да улучим няколко заека без компромис, но това е може би най-важният заек, който ако не бъде уцелен, резултатът не е просмукан, не е натоварен от чувство за смисъл.

Йорган Георгиев: Знам, че вашето сценично решение е вдъхновено и от едно прекрасно стихотворение на Борис Христов – „Плаващ ресторант“, в което се казва: „Земята като плаващ ресторант се носи

В студеното побъркващо пространство.

И няма бряг спасителен сред космоса,

Където да отгъхнем от пиянството.”

Химера ли е наистина този спасителен бряг? Донкихотовски обречена ли е каузата да избягаме от участието да живеем в нечий друг свят и да си извоюваме свободата да бъдем себе си?

Маргарита Младенова: Тук целият проблем е, че няма къде да избягаме първо от

себе си такива, каквито сме – объркани и раздвоени. И затова според мен човек трябва да се опита да извърши бягството към този спасителен бряг по най-трудния начин – първо да надмogne сянката на „черния Пунтила“ в себе си и да я трансформира в нещо гравитно. То е много трудно, но е възможно. Това се нарича личностно развитие. И едва след това човек може да се опитва да преустройва света

Тези послания ги има в „гестусите“ на „черния“ Пунтила. Но да ви кажа честно, публицистичните факти от действителността на т.нар. наш „преход“ са много по-силни от това, което иносказателно може да бъде казано даже през един Брехт. Затова акцентът на нашето представление не пада върху тези неща. Ние се уморихме да ги говорим, да ги доказваме, да реагираме срещу тях.



„Г-н Пунтила и неговият слуга Мати“ от Б. Брехт, реж. М. Младенова, Младежки театър

или битието около себе си.

Йорган Георгиев: Няма ли опасност обаче този кабартен жанр да притъпи остротата на някои от сериозните политически и социални послания в пиесата – темата за демагогията на властта, за проекцията на властовите отношения във времето, в което живеем?

Маргарита Младенова:

И според мен същинската цел на театъра като изкуство е не да се състезава с публицистиката, с това, което е привилегия на медиите или с практиката „зад прозореца“, а да бием камбаната на една тревога: как самите ние браним своята собствена крепост от корозиите, идващи от нещата, с които не сме съгласни. Въпросът е по-скоро

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

как отделният човек, който има свое лице – не е просто цифра или име, да остане „свят в света“. И това е като че ли темата на Мати в тази драматургия.

Йордан Георгиев: Според вас как би продължила историята на Мати след края на пиесата?

Маргарита Младенова: Самата биография на Мати, загадена от Брехт, ми е особено близка. Този човек, където и да отиде и каквото и да се опита да направи според своите мерки и теглилки, в крайна сметка или напуска работа, или го гонят. Това е неговата съдба в конвенцията на света, в който живеем. И аз горчиво си мисля, че тя, уви, не може да бъде друга. Той просто трябва да продължи да прави това – да търси място, където да остане верен на себе си, да влиза в битки, когато е заплашен интереса му и накрая пак и пак да напуска или да го гонят. Въпросът е той самият да не предава вътрешното си пространство, да не предава Мати.

Йордан Георгиев: Ще продължи ли да се развива представлението и след премиерата и в каква посока бихте искали то да се отвори и да гони хоризонтите на своята артистичност?

Маргарита Младенова: За съжаление веднага след премиерата аз трябваше да замисля. Имах да довършвам едно свое ателие в националния

театър в Рен. И за първи път от много години насам не можах да присъствам на второто и третото представление, които са изключително крехки, именно защото са второ и трето представление след един много активен, но от друга страна кратък репетиционен процес. Имаме да доизвеждаме много неща и актьорите го знаят. Така че ще правим репетиции преди всяко следващо представление. Необходимо е още по-категорично да изведем тази много активна, действена посока на посланието. Има сцени, в които като че ли нещата са щрихирани, а не са отишли до край. Ще поработим още за трансформацията на енергиите, защото това също е много важно при Брехт – да не се излиза от сцената, както се започва в началото, за да може събитийните обрати вътре в представлението да поражат много повече асоциации у зрителя. И най-вече да се укрепва все повече и повече самочувствието на актьорите в представлението, защото те водят залата след себе си и са не просто добри професионалисти, но граждански, персонално настояват на едни смисли и въпроси, които задавайки ги на себе си през това, което правят на сцената, подтикват и зрителите да започнат да си ги задават. Представлението е много отговорно за хоризонта, към който върви, но все още е на средата на пътя по отно-

шение на самочувствието, което би му позволило да се разгърне на 100%.

Йордан Георгиев: С този спектакъл актьорът Герасим Георгиев Геро продължава поредицата от много силни роли, които се заредиха в кариерата му през последните две години. Вие сте споделяли, че той ви напомня на младия Калоянчев – една наистина висока оценка. Кое обаче го направи ваш фаворит именно за ролята на господин Пунтила?

Маргарита Младенова: Точно този ресурс, тази огромна енергия, която може да бъде насочвана към много по-високи хоризонти, летви и мерки, отколкото това може да се случи в някои други актьорски измерения в нашите практики. Той е като атомна централа. От друга страна, силно ме провокира самия му начин на мислене. Геро толкова много иска не просто да бъде сериозен на сцената, а да прави съдържателен и смислен театър, който надскача това, което се вижда и чува. Освен това аз съм си представяла господин Пунтила чисто физически, визуално, точно такъв – като едно огромно, голямо дете, „черно“ или „бяло“ в различните части на драматургията. И другото, което искам да кажа за Геро е, че той не просто е добър актьор, но и човек на театралните каузи. А това е много важно, когато потегляш в такива експе-

TETE-A-TETE

диции като Брехт. Преди да тръгна за Франция, аз прочетох два отзива за премиерата от по няколко реда, които съдържаха две абсолютно противоположни оценки. В единият отзив се казваше, че Геро е роден за тази роля, а в другия се твърдеше, че напротив, той трябва да си стои при естрадата и това, в което досега сме го виждали и да не се подлага на такива изпитания като Пунтила. Много е хубаво, че има такива полюсно противоположни мнения. Едните ревнуват актьора, харесват го в това, в което вече са го гледали и не искат да бъде друг, а другите – обратно, предусещат и се наслаждават на това излизане от едно амплуа и влизане в следващо, каквото е Пунтила за Геро. Така че аз съм изключително удовлетворена от срещата си с него и ми се иска тя да не бъде последна.

Йорган Георгиев: Кои бяха най-сериозните трудности, които актьорите срещнаха при опита да пренастроят мисленето и играта си, за да влязат в коловоза на Брехт, в тази особена поетика, с която се отличават пиесите му?

Маргарита Младенова: Още на първата репетиция аз усетих едно огромно желание от страна на всички в трупата. Направих разпределението до голяма степен водена от интуитивното си усещане какво има у тези хора. Винаги така потеглям, на доверие, и мога да кажа, че почти



Г. Христова и Б. Кръстанов в „Господин Пунтила...“

не греша в този интуитивен подход. Това желание по време на репетиционния процес се сблъска с трудностите на т.нар. брехтова поетика. Законите, по които се живее в този тип театър са съвършено различни от законите, по които се живее в една психологическа драма. Въпросът беше как да бягаме от психологията. Разбира се нея винаги я има по време на предварителните анализи, но това е съвсем друго. Става дума за чисто театрален инструментариум. И този епичен театър, който изисква през цялото време да усещаш, да осъзнаваш и да же директно да се обръщаш към аудиторията – към всеки зрител и към публиката като

общност, беше най-сериозното затруднение. Актьорите трябваше да прекратят тази граница, която стои вътре в тяхното съзнание – че има „четвърта стена“. Да съборим „четвъртата стена“ – това беше голямото изпитание.

Йорган Георгиев: Как си обяснявате чувствителното отсъствие на Брехт от българска сцена през последните години и внезапният ренесанс, който неговото творчество изживява през този сезон у нас?

Маргарита Младенова: Обяснявам си го с битката на театъра да остане ценна територия за жива среща, свързана със съдържания, които днес и сега тревожат хо-

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

рата. И неслучайно казваме, че е време за Брехт. Време е за Брехт не защото театърът се умори от Стриндберг, Достоевски или Шекспир. Те имат своето място на сцената. Време е за Брехт, защото има до такава степен наболели, огромни, проклети въпроси за човека и общността, за това как светът ще продължи да съществува, че те могат да бъдат поставени през Брехт много по-директно и много по-докрай, отколкото през т.нар. психологическа драматургия.

Йордан Георгиев: Знам, че Брехт продължава да фигурира и във вашите режисьорски планове. Догодина предстои да поставите „Кавказкият тебеширен кръг“ във Варненския драматичен театър „Стоян Бъчваров“. Тези два проекта означават ли, че имате намерение да се потопите в неговия свят в по-голяма дълбочина и да го изследвате с онази методика и онези енергии, които познаваме от програмите на „Сфумато“, посветени на конкретни автори?

Маргарита Младенова: Да, всъщност виждате, че се образува програма „Брехт“, независимо че това не се случва в „Сфумато“. Защото както го мисля театралния процес в „Сфумато“, така го мисля и правя където и да отида. Същото е и с Иван Добчев. Много е трудно в самото „Сфумато“ да се замисли и осъществи пълна

Брехтова програма, доколкото Брехтовите истории са свързани винаги със страшно много актьори на сцената. И ние правим тези програми през поредица от срещи с български театри, с актьори, с голяма част от които не сме работили досега. И мисля, че по този начин не изневеряваме на кодовете на „Сфумато“.

Йордан Георгиев: През този сезон вие възкресихте спомена за един от емблематичните спектакли от зората на „Сфумато“ – „Грехът „Златил“ по „Боряна“ от Йовков, който сега реализирахте с абсолвентите от класа ви по актьорско майсторство в НАТФИЗ. Как решихте да срещнете студентите си именно с този текст и до каква степен днешното представление е запазило духа и стилистиката на онази постановка от преди 20 години?

Маргарита Младенова: Реших се след много колебания. Дълго време си мислих дали трябва да се реша, дали няма да е грешка, дали няма да се чете просто като възстановяване на емблематично за „Сфумато“ представление. Но у мен надделя не толкова желанието да повторя „Грехът „Златил“, колкото убеждението, че студентите трябва да минат през Йовков, че те трябва да имат 3-4 месеца сериозна работа върху йовковото пространство, върху гениалната йовкова драматургия, върху неговия изключително точен, дълбок и проникновен поглед към

българското. А и тази тема, че когато грехът не се признава, той се възпроизвежда отново и отново – болната тема на нашата политическа и социална действителност, днес звучи с още по-голяма сила. Така че и методологически, и педагогически, и смислово това представление трябваше да стане и не съжалявам, че тези мотиви надделяха. Много беше трудно. Ние продължаваме да го работим. Правим репетиции между представленията. Още повече, че то е в много по-голямо пространство, в сравнение с постановката от 90-те години, която се играеше в малката зала „север“ на Народния театър. Използвахме един вариант на предишния образ, но все пак направихме нов, заедно с художника Вячеслав Парапанов. И ми се струва, че за тези момчета и момичета това е школа по архетип, отправяне на погледа към корените. И това надскача и процеса, и резултата от представлението. Залата му е пълна. Има много голям интерес към него. И това доказва смисъла да се поставят ребром болните български проблеми.

Йордан Георгиев: Пак със студентите си в НАТФИЗ създадохте спектакъл по стихове на Валери Петров – „Она-кометаморфози“. Как тези млади актьори четат българските класици през себе си и през езика на сцената?

Маргарита Младенова: Работата ми върху „Она-кометаморфози“ е една от

TETE-A-TETE

най-щастливите работи през целия ми 40-годишен педагогически опит. Това представление се случи толкова леко, толкова вдъхновено, даже без творческо замъчване, че някак постави на изпитание работните ни отношения в следващите процеси. И това също не е случайно. Като театрален код „Опакомета-морфози“ е представление, в което всичките 15 момчета и момичета от класа през цялото време са на сцената и правят всичко заедно. И то ги спои и обедини невероятно много. Ето това си е брехтов тип представление. То е директно обърнато към залата. И трамплинът, от който се оттласнахме, бяха поемите на Валери Петров – критичните, „черните“ му поеми, през неговия поетичен гений, през неговото смислено чувство за хумор. Не съм го мислила като програма единствено и само върху български неща. Искаше ми се през последните две години от обучението си, студентите да минат през различни театрални пътища, през различни писти. Ние работихме върху Чехов, след това върху поезията на Валери Петров, минахме през Пирандело („Шест лица търсят автор“), за да стигнем до Йовков. И ми се струва, че те излизат обогатени не просто като натрупване на актьорски техники, а като светове, като съдържания, попити от всички тези големи автори.

И това вече образува една друга програма за работа със студентите. Искам да кажа, че не съм гледала приложно – каквото знам, че може в трети курс, да го приложим в четвърти. Напротив, важно е да минеш през силна провокация към това, което не си правил досега.

Йорган Георгиев: Нека накрая да кажем няколко думи за новата програма, по която предстои да работите в близките месеци със заглавие „Терминал 2“, с която ще отбележите 25-годишнината на „Сфумато“.

Маргарита Младенова: Да, „Терминал 2“ е новата ни програма. Започваме я на 22 април с ателие върху поезията на Борис Христов. Идеята за тази програма е на Иван Добчев, а решихме да я озаглавим така, защото цялата е посветена на същинските причини, по които българите и най-вече младите, ценни, образовани и смислени българи се отправят извън страната ни без перспектива да се върнат. А територията на второто представление е по-скоро за това какво ги очаква ако все пак решат да се върнат тук след години. Първото представление, по което ще работя аз се казва „Самолетът закъснява“. Базисът на неговия замисъл е поезията на Борис Христов. Много се радвам и съм му страшно благодарна, че се съгласи на този, да го наречем, театрален експеримент, сигурно доста рисков за

него. А сценарият за втората част се пише в момента от Георги Тенев и Иван Добчев и е посветен на завръщащите се българи, които се завръщат за това, че са част от един кръг, обединени около едно учение, около един учител, който сякаш вече няма възможност да събира нови ученици и последователи. И тази голяма тема за отсъствието на харизма, на учение, на кръгове, които да произвеждат духовност и смисъл е предмет на второто представление от програмата, което трябва да се появи някъде през есента. Мисля, че програмата е много интересна. За нас тя е свързана с откриването на един нов език. Какво има да прави театърът върху поезията на Борис Христов – това е голямо изпитание. Тя трябва не просто добре да бъде прочетена, не просто да се превърне в една поетична вечер, а да се намери театрална драматургия, която да превърне в монолози – персонални или групови тези негови около 40 великолепни поеми. И в края на декември, преди коледните празници, в продължение на няколко дни ще покажем тези две представления и ще направим един семинар върху смисъла от такива театрални лаборатории, такъв тип иновативни театрални пространства като „Сфумато“ в световната и европейска театрална картина. Защото те остават все по-малко. И така ще отбележим празника на „Сфумато“.

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

ГЕРГАНА ХРИСТОВА

Родена е на 30 януари 1979 г. в Добрич. През 2001 г. завършва Театрален колеж „Любен Гройс“ в класа на проф. Цветана Манева. Десет години е във Варненския драматичен театър „Стоян Бъчваров“. От 2011 г. е в трупата на Младежкия театър. Има две номинации за „Аскеер“ - за изгряваща звезда в представлението „Крум“ на режисьора Явор Гърдев и за главна женска роля в представлението „Домът на Бернарда Алба“, режисьор Стоян Радев.

- Какво е за вас театърът – призвание или начин на препитание ?

- Не може да бъде начин на препитание, защото средствата, които се отпускат за театър, са изключително малко. Призвание – много сериозна е тази гума, иска ми се да кажа това, но по-скоро театърът е необходимост за мене. Аз случайно попаднах в театъра. Бях в такава школа в родния ми град Добрич. Свирех и на пиано, занимавах се със спорт...Но накрая театърът ме „закопча“ и така ме държи до ден-днешен. Той ми остана голямата любов.

- Професия актьор – какво е това днес у нас на фона на ситуацията в страната ?

- Професия актьор е хем романтична, хем експресивен изказ. Доста луд трябва да е човек, за да се занимава с теа-

тър в днешно време. Ако не се занимавам с театър, трябва да намеря друго пространство, в което да изливам емоциите си, страстите си и да търся начин да изразя мнението си, да кажа на хората всичко, което изразявам с моя труд на сцената. Това, което се опитвам да внуша с ролите си.

- Какво са за вас учителите ?

- О-о-о, много важно нещо в живота ми. Например моят учител професор Цветана Манева казваше нещо, което кънти и до ден-днешен в главата ми. Боготворя си учителите. При Цветана Манева няма нито една излишна дума. „Не знам дали съм направила от вас добри актьори, но със сигурност съм ви направила по-добри хора!“ - това ми каза тя при

завършването. Опитът на тази жена не остана безрезултатен. Изпитвам изключителен респект и любов към моя учител проф. Манева. Не мога да говоря ей така за нея. Щастлива съм, че попаднах в нейния клас.

Другите ми житейски учители са моите родители и всичките ми несподелени любови. Обичам всяка една от тях, защото са ме научили много повече, отколкото споделената любов. Стремехът да се сбъдне любовта е по-важен от самото сбъждане. Това е като работният процес с ролите.

- Имате ли образци, примери, които да следвате в живота си ?

- Не, нямам. Конкретно нямам. Но всички, с които съм работила на сцената, ме карат да се уча от тях. Всички

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

актьори, пред които се прекланям, са мои примери. Тяхната дисциплинираност, устойчивост, талант, трудолюбие ме карат да се възхищавам от тях. Веднага се сещам за Цветана Манева, за Стефан Мавродиев. Това е актьор, който няма останали белези от времето, независимо какво му се е случило в живота, останал е по детски чист.

- Казвате, че животът е красив, стига човек да намери себе си. Лесно ли е човек да намери себе си, а и да се докаже?

- Не е лесно. Аз съм неспокоен дух. Не мога да седя на едно място. Винаги нещо не ми достига. За мен е важно да се доказвам, да раста по някакъв начин. Стремехът към нещо е това, което ме държи будна и ме води напред. Не точката, а многоточието ми е по-интересно. А доказването ми е всеки път. Не само пред публиката, а пред самата себе си. Опитвам се да не изневеря на себе си. Вярвам в стремеха на човек към доброто. Дени Дигро е казал, че човек не е нито само добър, нито само лош, но има стремеж към доброто. Харесва ми това. Независимо от маските ни, от леките залитания, ние, хората се стремим към доброто.

- Харесвате ли ролята си на Ева от „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“, постановка на Маргарита Младенова в Младежкия теа-

тър ?

- Дали я харесвам, малко е да се каже, аз я обичам. Иначе няма да мога да я износя. Трудно ми беше да вляза в този образ. Маргарита Младенова е режисьор, който изследва отвътре и издълбоко всеки образ и това те кара да бъдеш много нащрек. Хич не е проста като контури в характера си тази героиня. И на мен това именно ми харесва. Тя е различна във всяка една ситуация. Като през цялото време е все жена. Партнирам си с Бойко Кръстанов

и с Герасим Георгиев-Геро, но аз харесвам целия екип на постановката, с него се работи изключително леко. Много искахме нещата да се случат и надявам се това публиката да го е оценила.

- В тази връзка какво са вас партньорствата на сцената?

- Много важно нещо. Ако не видя верни очи, ако не усетя химията между нас, няма да се получат докрай нещата. Като в любовта. Много е хубаво да видиш как отсрещния човек работи за теб и как не-



Г. Христова

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

минуемо и ти започваш да работиш за него. Няма как да отвърнеш по различен начин.

- А имате ли любими роли в творческата си биография?

-Звучи шаблонно, но е така, най-любимата ми е последната, Ева. Много си обичам гебюта ми – ролята на Бианка в спектакъла „Бастард“ с режисьор Явор Гърдев. Играхме в една изба. Истинска изба със 70 процента влажност. Това беше във Варна. Сценографията беше на Фичо (*Никола Тороманов – б.ред.*). Агела от „Домът на Бернарда Алба“ също ми е любима роля. Обичам си ролите, които съм правила с Красимир Спасов пак на сцената на Варненския драматичен театър. Любима ми е ролята на стюардесата в представлението „Летище“ с режисьор Владимир Люцканов в Младежкия театър.

Любовта и съмнението гали ще съумея да внуша всичко с образа си на публиката ме водят във всяка една роля на сцената. Аз се отдавам докрай и не се съхранявам. Не искам да се пазя. Искam да ми се случват неща. Аз съм на крайностите. Така съм и в живота. Предпочитам да скачам от скала, отколкото да гребя в лодка спокойно по реката.

- Какво са за вас наградите?

- Наградите са един комплимент на високо ниво за нещо, което се е получило.



В „Г-н Пунтила и неговият слуга Мати“ от Б. Брехт, реж. М. Младенова, Младежки театър

На мен пътят към това ми е много по-любопитен. За мен по-важно е признанието, което идва веднага след представлението. То е в аплодисментите и в стискането на ръката, в цветята, които евентуално ти поднасят.

- С кои режисьори обичате да работите?

- Работила съм с режисьори, на които съм благодарна, че ме е срещнала съдбата.

Обичам да работя с режисьори, които ми се доверяват, които виждат, че мога да им дам това, което те търсят. Такива бяха с мен и Явор Гърдев, и Красимир Спасов, и Владимир Люцканов. Съжалявам само, че съдбата не успя да ме събере с творци като Крикор Азарян и Стоян Камбарев, поради факта, че те вече не са между живите.

Лилия Динова

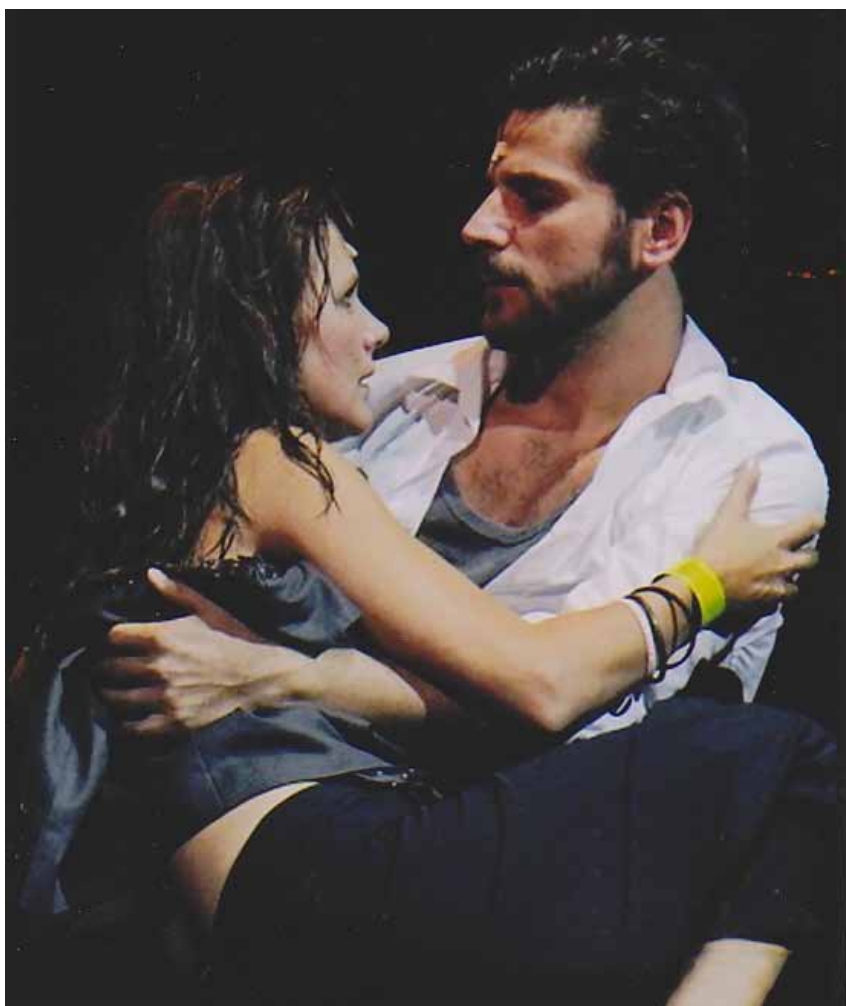
ВПЕЧАТЛЕНИЯ

УНГАРСКАТА ПОП И РОК МУЗИКА НА ТЕАТРАЛНА СЦЕНА

През 70-те и 80-те години на миналия век в света и у нас имаше три много популярни унгарски групи в поп и рок музиката: „Омега“, „Локомотив ГТ“ и „Неотон Фамилия“.

Първата се оказа феноменална и въпреки че скоро направи юбилей – 50 години на сцената, продължава да твори. През януари т.г. излезе албумът им „Омега Ораториум“ с орган и църковен хор, довел до серия концерти в най-големите катедрали на страната. „Локомотив ГТ“ и „Неотон Фамилия“ се разпаднаха, но затова пък тяхната музика е жива и то на сцените на най-големите театри в Будапеща и в провинцията.

Будапещенският оперетен театър (Оперетсинхаз) е без преувеличение световна величина. Затова най-красноречиво говорят задграничните им турнета по света през новото хилядолетие. Мюзикълът „Моцарт“ на Силвестър Левай се играе в Мюнхен пред 35 000 зрители; „Царицата на Чардаша“ на Калман в Амс-



Петер Телекеш и Едит Балажович в рок операта „Попфестивал 40“ във Веселия театър

тердам пред 22 000, а „Веселата вдовица“ на Лехар в Япония пред 18000.

Най-голямо въодушевление обаче в разнообразния репертоар на театъра предизвиква спектакъла „Един

хубав летен ден“ – мюзикъл по най-популярните песни на „Неотон Фамилия“. Сюжетът е много достоверен за поколения унгарци и любопитен за младите – традиционна гимназиална социалистическа

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

бригада за бране на гомати в едно унгарско село. Целият клас тръзва с влака начело с класната – преподавателка по руски език. На сцената се появяват бригадир, лелката готвачка, човекът на службите и пр. Има и десидентски привкус и любовни драми, завършващи с хепиенд, в който участва и сексбомбата на училището. В спектакълът звучат на живо през цялото време незабравимите песни на „Неотон“ като „Санта Мария“, „Паго, паго“, „Дон Кихот“, „I love you“ в изпълнение на звездите на оперетата като сестрите Жужи и Бернадет Ваго, Ищван Фараго и др. Бригадата завършва с нощен купон, на който е поканена и супер звезда от Будапеща. На сцената се появява солистката на „Неотон Фамилия“ Ева Чепреги. Залата аплодира бурно 60-годишната вече певица. Тази популярна попизпълнителка е сигурно пред очите на много нейни почитатели в България, когато в препълнената зала номер 1 на НДК с безумно дълги крака, ботуши над коленете и възможно най-къс минижуп, вързан на моряшки възел тръгна между редовете. Това беше в началото на 80-те години, а малко по-късно тя ня и на откриване на Олимпиадата в Сеул през 1988 г. В мюзикъла Ева изпълнява известната си песен „Монте Карло“. За финал се развихрят безумни танци с уникална хореография, а всички участници изпълняват безсмъртния хит „Утре при-



„Попфестивал 40“, на преден план звездата на Веселия театър Ева Бата

зори“ (Холнап хайнализ), спечелил на „Неотон“ първа награда на фестивала „Ямаха“ в Япония. Цялата оперета е на крака и 15 мин. пее с артистите. За чужденците текстовете текат на английски над сцената. Удоволствието струва между 20 и 30 евро (средната заплата в Унгария в момента е 800 евро). В почивката всеки може да отиде в магазина на театъра и да си купи диск от мюзикъла.

Във „Вигсинхаз“ (Веселият театър) вече цели 25 години над 900 пъти се играе мюзикъла-приказка „Покрива“ (Паглаш). Музиката е на композитора, пианист и певец на групата „Локомотив“ – Габор Пресер. Той е и бивш член на състава Омега до 1971 г. и именно той композира незабравимата песен, която е вече 40 години световен хит „Момичето с перлените коси“. В афиша за представле-

нието е отбелязано, че то е за публика от 9 до 99 години. И наистина залата на красивия театър се пълни, както на вечерните представления, така и на дневните за деца. Играе се и в почти всички провинциални театри. Музикалната пиеса се развива на един таван, а главният герой е научен работник, който иска да изработи супер модерен компютър. Но...все някой игва и му пречи, в това число и извънземни. Попадаме в приказен свят с неизбежната любовна нишка. Костюмите са уникални, а песните и танците на световно ниво – традиционен умения на унгарските артисти.

Но най-емблематичен си остава спектакълът, който „Вигсинхаз“ постави наскоро – „Попфестивал 40“. Всъщност това е юбилей на първата рок-опера на социалистическия лагер „Въображаем ре-

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

портаж от един попфестивал в Америка” с премиера 2 март 1973 г., отново по музика на Габор Пресер и „Локомотив ГТ” и книгата на писателя-десидент Тибор Дери. В романа са пресъздадени разкази на унгарски емигранти, присъствали на попфестивала в Алтамонт, САЩ през 1969 г. На него през 300 000 хипита пеят Ролинг Стоунс, Тина Търнър, Карлос Сантана и др. Спектакълът се развива по преживяванията на унгарката Естер, която присъства на фестивала със своята приятелка Бевърли и съпругът и Йожеф, който отива да я търси. Драмата е голяма, тъй като Естер умира след прекалена доза марихуана, затова и между уникалните песни на Локомотив ГТ звучи шлагера „Унеси се”. Не се подминава и действителен случай – убийството на чернокож от бандата „Анге-

лите на смъртта”. През 70-те години представлението разтърсва социалера. Нашенци си купуваха плочата от Будапеща. Театърът обикаля Виена, Чехословакия, Румъния, Югославия, но за съжаление не стига до София. Поразително е представлението в Прага през 1977 г. когато целият културен елит начело с автора на Харта 77 - Вацлав Хавел, е в залата. Публиката изпада в екстаз и спектакълът се повтаря още веднъж същата вечер. Авторитетните „Гардиън” и „Таймс” го определят като „Коса” на социалера. През 1986 г. Габор Пресер и чудесната текстописка Ана Адамиш заминават за Ню Йорк и рок операта е поставена на английски в известният театър „Яйцето”.

Юбилейният спектакъл, чиято премиера бе на 8 септември 2013 г. е под режи-

сурата на чудесната актриса и директор на театъра Есени Еникьо. В момента билетите се изкупуват от раз. В началото на сцената излизат побелелите през годините Естер и Йожеф – големите артисти Ева Алмаши и Ласло Том, които разказват спомени за първия спектакъл преди 40 години и взимат участие в новата трактовка на мюзикъла. Показват се уникални, автентични кадри от попфестивала Алтамонт и убийството на чернокожия младеж, както и съвсем младия Мик Джагър на сцената. Има и документална, филмова, черно-бяла препратка от гостуването на театъра в Братислава преди десетилетия. Свири се и се пее на живо с невероятни масови танци и прекрасна игра на Петър Телекеш и Ева Балажович (дъщеря на старата Естер - Ева Алмаши). Дуетът им „Взemi me” буквално разплаква публиката. Играят и други млади артисти като чаровната Ева Бата, Мате Месрош и др. Това лято рок операта ще се играе на живо по летните театри на страната. Максималната цена на билетите е 13 евро.

Всички българи, обичащи театъра и рок музиката, биха могли да го гледат, ако посетят красивата Будапеща с билети от Интернет. Заслужава си.

Георги Марков
бивш депутат и
конституционен съдия



Георги Марков със звездата на „Неотон Фамилия” Ева Чепреги след спектакъла в Будапещенската опера на 3 януари 2014

СРЕЩИ

Жоан Касас

Драматург



Как се пише за театър?

Мислейки по отношение на пространството и действието.

Кое е най-важното за вас, когато пишете – езикът или действието?

И двете са важни.

Какво ви провокира и ви кара да се чувствате наистина жив?

Чувството, че давам нещо на света, което преди това не е съществувало.

Вашата творба „Разголени“ имаше своята театрална премиера на българска сцена. Успяхте ли да я видите?

Не успях да гойда в София и нямам никакви конкретни отзиви, относно представянето пред българска публика. Все още не е разрешен въпросът с авторските ми права.

Какви са проявите на голота в творбата ви?

Притеснява ме експозиционизма като проява на голота. Интересуват ме експресивните възможности. „Разголени“ е история за любов и омраза между един мъж и една жена (Тоу и Тя), въвлечени в сантиментална връзка. Героите търсят начин как да се доближат един до друг, как да се докосват, как да се обичат. Редува се въображението и реалността, а в средата на пиесата се появява и темата за смъртта. Разсъбличането в трите части преминава през нежността, насилието и накрая води до безутешността и отчаянието. Разголването, макар и болезнено, е полезно. Тялото е това, което ни говори от сцената.

Какво е това, което ви възмущава в живота днес?

Много неща. Неспособността да се поставят на преден план реалните нужди на обикновените хора.

Освен, че пишете вие също така преподавате в Института за театър в Барселона. Кога се

Драматургът Жоан Касас Фустер е познат в България с пиесата си „Разголени“ в превод на Мая Илиева. През 2008 година творбата му се постави от режисьора Съни Сънински под заглавието „Инстинкти“ в Театър 199. За първи път „Разголени“ се играе на 28 януари 1993 г. в театър „Палиорама“, Барселона.

Авторът е роден в Оспиталет, Барселона през 1950 г. Възпитан е в духа на независимия театър в края на 60-те. Превежда, адаптира, пише пиеси, разкази, есета, литературна критика и режисира постановки за различни трупи.

чувствате най-уверен в себе си – като преподавател или като писател?

Чувствам се по-уверен като преподавател. Писането включва винаги повишена уязвимост.

Каква е тетаралната школа, която се преподава тук ?

Обучението в нашия институт е много еkleктично. Тук се групират учители, обучени по различни методологии. Мисля, че този еkleктизъм е именно силата на държавното училище.

Какви са темите , които ви вълнуват сега?

Крежкостта на човешките същества и тяхната сила .

Кой е режисьорът, който бихте искали да направите сценична версия на Ваша творба?

Харесва ми повече женската гледна точка, отколкото мъжката. Женския поглед върху моята работа винаги ми разкрива неща, близки до самия мен.

Какво предпочитате като подход в театъра – „ класическите“ или „модерните“ форми?

Предпочитам „модерните“ форми, поставяйки кавички.

Десислава Томова

МАСА ЗА ДВАМА



С. Братанова

САШКА БРАТАНОВА

- Защо избрахте професията актьор ?

- Аз съм родена в Свищов. Там имаше самодееен театър и самодейна оперета. Майка ми имаше голям талант за пеене и театър. Както тя ми е казвала, ако не ѝ е прилошавало на приемните изпити в Консерваторията от бременността с мен, тя е щяла да се занимава професионално с пеене. Баща ми беше диригент на духовия оркестър към поделението в Свищов. В свободното си време той дирижираше хора и оркестъра на оперетата,

Александра Братанова, или както всички я знаят Сашка, е родена на 23 септември 1950 г. в Свищов. Завършва ВИТИЗ в класа на проф. Гриша Островски. Има десетки роли в киното и в театъра. Била е в трупата на Бургаския драматичен театър, в Театър „София“ и в Малък градски театър „Зад канала“. Майка е на две дъщери-близначки – Вяра и Надежда.

МАСА ЗА ДВАМА

а майка ми пееше. Аз седях в салона и гледах. Когато бях тригодишна играх дегте на майка ми в пиесата „Д-р“ на Нушич.

Когато бях дванадесетгодишна преместиха баща ми в София. Ние с майка ми дойдохме с него. За съжаление, моят глас не беше като на мама, така че като завърших училище, реших да кандидатствам във ВИТИЗ. Нямах илюзии за качествата си, а и майка ми ме съветваше да не се занимавам с това. Но въпреки всичко, празникът, който ми създаваше досега с публиката, ме накара да опитам във ВИТИЗ, за да не съжалявам някой ден, че не съм пробвала. Така си мислех тогава, а когато ме приеха, вече бях сигурна, че това ще ми е съдбата.

- Какво ви дава тя и какво е за вас актьорлъкът ?

- Контактът с публиката. Удоволствието от усещането за съпреживяване. Може би това е гаденост. Да накараш хората да преживяват заедно с теб. Това е красивото и то си заслужава всички жертви.

- Като че ли филмовата ви биография е по-богата от театралната. Кои са любимите ви роли в театъра ?

- Не е така. В театъра имам много повече роли. Просто филмите ги гледат повече хора. Първата ми любима роля в театъра беше Поли от „Опера за пет гроша“ на Брехт в Бургаския театър, после стана Неля от „Жестоки игри“ на Арбузов в Театър „София“, по-късно и участието ми в спектакъла „Нека да е лято“ по стихове на Миряна Башева и музика на Стефан Димитров.

- Липсва ли ви театърът и как го преодеявате ?

- Липсва ми възможността да играя на сцената. Това, изглежда, е нещо много важно за мен. Чувствам се като болна и то от тези изтощителните болести, които убиват нещо в теб. Нищо не може да компенсира тази липса.

- Снимките в киното компенсират ли тази липса, не само финансово, а и професионално ?

- Всъщност, напоследък само снимам. Рядко и не нещо, което с малки изключения, да ти доставя удоволствие. Да, снимките са доста по-добре заплатени, това е факт.

- Смятате ли, че към вас съдбата е несправедлива, можехте да изиграте още роли на сцената ?

- Наскоро гледах интервю с един колега, който се изказа така: „Няма такова нещо - тоя е виновен, оня е постъпил така. Просто системата те изхвърля.“ Сигурно е прав, но аз не мога да погледна обективно на нещата, защото съм потърпевша. Да, можех да изиграя още много роли, но не зависи от мен.

- Чувства ли се Сашка Братанова аутсайдер ?

- Не, но какъв актьор си като не играеш.

- Предавате ли се лесно или не ви е в характера ?

- „Ти си упорита и издръжлива като бивол“ - така ми каза веднъж майка ми. Сигурно е права. Но всяка издръжливост си има граници. И слава Богу.

- Чувствате ли се предадена от колеги, а и от приятели ?

- От някои - да, но така най-лесно можеш да разбереш кой какъв е. И защо не е трябвало да разчиташ на него.

- Кое ви дава упование в живота ?

- Гледам да не се уповавам много-много. Напоследък се запознах с Фейсбук. Голяма работа е. Та там срещнах един такъв израз: „Ръката, на която най-много можеш да се опреш, виси на собственото ти рамо „ Хубаво е, нали ? Лошото е, че почти си загубих усмивката !

- Вярваща ли сте ?

- Напоследък започнах да се вслушвам в знаци, на които по-рано не съм обръщала внимание. Все пак, трябва да останем по-дълго здрави и живи, нали ? Има нещо – гали в теб самия, но то не подлежи на описание.

- След участието ви в руския тв филм за Ванга имате ли ново предложение за роля ?

- Нямам. Предложете ми бе, хора !

Лилия Динова

МАСА ЗА ДВАМА

СИЛВИЯ СТАНОЕВА

ДЕТСКА МЕЧТА?

- Да, театърът беше детската ми мечта. Благодарна съм на събата, че ми даде възможност да се занимавам с това, което искам. От малка усещах, че театърът е моето призвание. За мен е особено важно, че винаги съм попадала на правилните хора, които да ме водят в изкуството.

УЧИТЕЛИТЕ?

- За мен Актьорството е съдбовна предопределеност. Още като дете реших, че ще бъда актриса и не е имало човек, който ми е въздействал. Но без колебание мога да кажа, че имах шанса да бъда обучавана, възхвалявана и насочвана в работата си от няколко добри професионалисти в областта на театъра. Започнах творческия си път в Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна, като посещавах театралната школа с ръководител тогавашния директор на театъра - актрисата Дафинка Данаилова. В продължение на 3 години изучавах правоговор, пластика на тялото, вокална техника, актьорско майсторство. Дафи е моят първи учител по Актьорство. Човека, на когото дължа много е художественият ми ръководител в НАТФИЗ - доц. Веселин Ранков, изключително предан и всеотдаен преподавател и педагог с нестандартен подход и същевременно трезвомислещ човек и колега, на когото може да се разчита. Много научих и от преподавателката ми по сценична реч - проф. Диана Борисова. Тя ме научи как да разчитам текст. Разбира се, особено важна за мен беше срещата ми с Касиел Ноа Ашер в актьорското риалити „Стар Машин“. От година и половина работя с нея. Тя ме научи да бъда смела, да си вярвам, да мога да „лети“ и да се боря винаги докрай.

РЕЖИСЬОРИТЕ?

- Повечето ми срещи с режисьорите са свързани със спорове. Обикновено страстно защитавам позицията си, което се възприема като гързост, но впоследствие бива оценено. Например, в съвместната ни работа с Касиел Ноа Ашер често спорим, но всичко това е за добро. Мисля, че е много важно актьорът в

Завършива НАТФИЗ „Кр.Сарафов“ в класа на доц. Веселин Ранков през 2010 г. Сценичните ѝ превъплъщения носят белега на интуитивност, полет на въображението.

Най-значимата ѝ роля на сцената на Учебния театър е на Лора Каравелова в спектакъла „Нирвана“. За нея актрисата става носител на наградата за изключително актьорско присъствие на международния фестивал на театралните училища (GATS) в Пекин, Китай. Изключително предизвикателство за Силвия Станоева е ролята на Гай Касий в дипломния спектакъл „Юлий Цезар“, с режисьор проф. Пламен Марков. След дипломирането си в НАТФИЗ, тя завършва двегодишна магистратура по специалността „Поп и джаз пеене“ при доц. Стефка Оникян в Националната музикална академия. През 2013 г. Станоева става носител на наградата „ИКАР“ за дебют заедно с актьора Иво Желев за актьорския им тандем в постановката „Клер & Мадам & Соланж“ с режисьор Касиел Ноа Ашер. През същата година по повод едногодишната им работа в концертите „Токсик“ и спектакъла „Клер & Мадам & Соланж“, Иво и Силвия са номинирани и за голямата награда „Стоян Камбареv“. През 2013 г. Силвия Станоева става носител и на награда за главна женска роля на Националния фестивал на малките театрални форми във Враца. В началото на тази година актрисата реализира първия си самостоятелен концерт-спектакъл „Crazy in love“ – на сцената на студио 5, а съвсем скоро ще можем да я гледаме в новия спектакъл на Касиел Ноа Ашер - „Прах при прахта“ по Харолд Пинтър, в който Силвия ще си партнира с Касиел Ноа Ашер, Александър Сано и Цветан Алексиев.



С. Станоева (Вдясно) и К. Н. Ашер в „Клер & Мадам & Соланж“

театъра да отстоява своята позиция.

НАГРАДИТЕ?

- Много обичам театралните награда. Те са свидетелство за това, че някой е забелязал творческите ти качества. Стремехът ми е да давам всичко от себе си и да изпипвам работата си, затова възприемам наградата като поощрение, а не като повод за суета. Разбира се, наградата е и стимул след нея ти нямаш право да се отпуснеш, да бъдеш посредствен.

ГОЛОТАТА НА СЦЕНАТА?

- Откровено казано, нямам проблеми с голотата, когато тя не е нещо самоцелно и когато е свързана с конкретен художествен замисъл. Не ми харесва, когато голотата се експлоатира с комерсиална цел.

КРИТЕРИИТЕ?

- Най-важното нещо в това отношение е да накараш зрителя дълго след гледания спектакъл да продължава да мисли за него, за персонажите. Хубаво е, когато постановката поражда определени мисли, внушения, когато кара публиката да се замисли и за себе си. За мен големата роля винаги е свързана с провокация, с нещо, което поражда въпроси у зрителя. Когато актьорът и режисьорът изпитват силна необходимост да разкажат

определена история и са верни на тази история, всичко се случва неусетно.

РАННАТА СМЪРТ НА ТАЛАНТА?

- В интерес на истината, има много талантиливи хора, но не всички успяват и не всички имат късмет. Най-важното условие един талант да не умре е той винаги да се съмнява и да се учи. Талантът е свързан с това непрекъснато да се развиваш, да се изненадваш, да правиш нови открития. Той има нужда от грижи. Актьорът трябва постоянно да поддържа тялото, духа си, кондицията си, да бъде дисциплиниран и отговорен към ролите и колегите си, но без да губи себе си.

ТЕАТРАЛНАТА СИСТЕМА?

- От една страна условията за правене на театър не са добри, особено за хората, които се занимават с независими проекти. От друга страна, това е стимул за по-работливите и амбициозни творци. Сега, мислейки по въпроса, мога да кажа, че все пак има възможности за намиране на средства. Проблемът в случая е в самата театрална система, която е много мудна, много бюрократична. Но според мен, когато един актьор е мотивиран и има ясна идея, той би трябвало да направи максималното, за да реализира проекта си и да не се отчайва.

Валентина Михайлова

ГИЛДИИТЕ

Рубриката Воду Кева Апостолова



ДИАНА ДОБРЕВА

Режисьор, актриса

1. *От „старата Диана“ ли започва Всичкото това, което става с Вас? Вашата баба е била танцьорка на екзотични танци, певица, актриса...*

- Баба ми беше изключително колоритна личност. Бих казала дори, тя беше сюрреалист в живеенето си. Свободен дух. Правеше неща, които като деца ни караха да умираме от смях. Например, живеехме в блок на втория етаж и до него имаше дърводелен завод. Към 5 часа следобед, когато свършваше работното време, тя обличаше сватбена рокля, излизаше на балкона и с все гърло започваше да пее оперни арии пред смаяния поглед на минаващите отдолу работници. Много ни е разсмивала. Щастлива съм, че и детството на сина ми премина, докато тя беше жива. Тя е и човекът, заради когото съм свирила години на пиано, ходила съм на балет, на уроци по френски, много държеше на тези неща, за което съм много благодарна. Винаги ме водеше с нея на всички премиери в операта. Приятелките ми се влюбваха в съучениците си, аз се влюбвах в диригентите.

2. *После Вероятно идват Влиянията от майка Ви – актрисата Елизабет Карагеоргиева и баща Ви Стойно Добрев – актьор и художник... Може ли да се каже, че сте своеобразна семейна еманация в „сектор“ изкуство?*

- Майка ми и баща ми са хората, които инжектираха театъра в кръвта ми. Най-важните ми учители. Всичко, което съм научила след това, само е дооформяло и формулирало нещо, което вече съм знаела от тях, без дори да си давам сметка за това. Аз съм отраснала по гримьорните, къщата ни винаги е била пълна с актьори, с хора на изкуството. Безумни вечери и разговори по цели нощи. Аз, разбира се, подслушвах всичко и ми е било много интересно. Много. В къщи са идвали Роберт Стурца с цялата му грузинска трупа, Олег Янковски,



Д. Добрева

Александър Абдулов, такива изумителни творци и съм имала щастието да ги наблюдавам, да ги слушам, да ги попивам. Това беше голям късмет. Атмосферата, в която израснах, благодарение на майка ми и баща ми, разхвърляните отворени пиеси, силната миризма на бои от картините на баща ми, която се примесваше с тази на хляб, понеже той рисуваше в кухнята, листчетата с надраскана поезия, непримиримост, неистовост, горене в живеенето и в работата, всичко това е театърът,

ГИЛДИИТЕ



с който те ме заразиха. Благодаря на Бога, че съм тяхна дъщеря.

3. *Вие играхте Самодивата в постановка на една моя детска пиеса. Така и не разбрах играхте ли или си бяхте Самодивата, ха-ха? Ще ме похвалите ли със закъснение или отново ще хвалите само режисьора на спектакъла?*

- Това всъщност беше първата ми роля в професионален театър - Театър „Възраждане“. Пиесата се казваше „Златното момиче“ с режисьор Елена Баева. Винаги съм казвала, колко е важен театърът за деца. Това беше една наистина чудесна детска пиеса с много въображение и приказност. Самодивата трябваше да е малко лошичка, но явно не съм се справила много добре с ролята, защото децата госта ми симпатизираха- хахаха. Синът ми Константин, който тогава беше малък, гледа представлението поне двайсет пъти. Той, разбира се, също е заразен с театъра.

4. *Така, както се чудехме какво ще стане с вас – младата актриса, красива, талантива, с добър старт в киното, „Влязла“ в закоравелата българска театрална система, немръднала едва ли не още от времето на Вълко Червенков (система, която фаворизира щатната бройка; която няма реални кастинги, а само имитация; в която трудът е слабо заплатен; в която театралните ръководства кадруват на примитивно ниво)*

изведнъж чухме, че сте си продали колата, за да поставите „Медия“- спектакъл, който се игра на сцената на ТР СФУМАТО. Веднага впечатлихте с „параболата“ на таланта си да мислите и да се изразявате с театрална сценична предметност, да визуализирате по ефектен и метафоричен начин режисьорските си идеи. Как се решихте да превключите на вълните на режисурата?

- Беше съвсем естествено да се случи. Когато театърът се превърне в твоя същност, в единственото място, където можеш да проведеш идеите си, да материализираш виденията си, да задаваш въпросите си, да търсиш причините, да дишаш, когато театърът се превърне в единственото възможно място да противостоиш на заличаващия ни комформизъм, място, в което можеш да предизвикваш памет за истинското предназначение на човека, да спориш с рационализма, да те отвежда другаде, когато той се превърне в абсолютен твоя живот, в жадувана надреалност, ти му се отдаваш напълно. Могат да ме наричат актриса, режисьор, аз знам едно – аз СЛУЖА на театъра.

5. *Франкофонка сте, завършила сте История на изкуството в Сорбоната; с „Казанова“ участвахте на престижния театрален фестивал в Авиньон, ваша постановка е гастролирала във Франция, „Медия“ взе наградата на критиката*

ГИЛДИИТЕ

и пресата за най-добро представление от 1 200 спектакли от цял свят в Авиньон...Отвори ли се светът и за българския театър?

- Светът винаги е бил отворен за добрия театър. Да не забравяме постиженията на театрална работилница „Сфумато“ извън България. Не знам обаче, дали българският театър е достатъчно отворен за света. Мисля, че трябва да се създадат условия да ни гостуват много повече постановки отвън. Има, разбира се, наши фестивали, които правят усилия, но те не стигат. Щастлива съм, че имаме възможността да изграем спектаклите „Казанова“ и „Медия“ на фестивала в Авиньон, Франция в продължение на месец, след това отново цял месец в Париж, в театър „L'Œuvre de Bois“ (Ене де боа), фестивала в Монако, Страсбург, Сен Рафаел, Дюранс, из цяла Европа. Надявам се скоро да тръгнем и с „Декамерон“ и „Йерма“, които поставих в Театър „Българска армия“. Трябва да се пътува, да има обмен, движение, защото театърът е общуване, диалог.

6. През тия години вие си създадохте екип, с който продължавате взаимно да се провокирате. Има ли опасност толкова да си свикнете, че да не забележите, че се повтаряте, че не раждате нови идеи?

- Напротив. Голяма радост е да работиш с хора, които те разбират от една дума, които са твоя кръвна група. Човекът, който е от самото начало с мен, е композиторката Петя Диманова. Ако някой подслуша наш разговор, докато работим, сигурно няма да разбере нищо. Във времето ние сме изградили собствен творчески език, когови думи, работим като един човек. Това се случва след години натрупвания и е незаменимо.

7. Аз преброих на пръстите на двете си ръце действащите български театрални режисьорки, като включих и проф. Сейкова и проф. Танковска, които много рядко поставят. С една дума мятam „камък“ в мъжката градина. Как се чувствате в този театрален патриархат?

- Никога не съм си мислила, че има театрален патриархат. Може би, защото не се интересувам от количеството, а от качеството.

Един от големите български режисьори, човекът, който в условията на този безпощаден и агресивен комерсиализъм, който ни залива, се бори непреклонно да запази театъра като изкуство е жена и това е Маргарита Младенова.

8. Тревогите и надеждите ви за българския театър?

- Не гледам на театъра като на български, за-

„Казанова – реквием за любовта“, реж. Д. Добрева, НДТ „Сълза и смях“



ГИЛДИИТЕ

паден, източен. За мен той не е регионално занимание. Не е система за битово оцеляване на група хора. Театърът е изкуство. И докато има хора, личности, които имат таланта, силата да устояват това, театърът ще е жив. Позволете ми да завърша това интервю с един цитат от Лорка, който четох на актьорите на първа репетиция на „Йерма“, цитат от неговата Беседа за театъра: „Театърът трябва да се наложи на публиката, а не публиката на театъра. Затова автори и актьори трябва да извоюват, дори с цената на кръвта, голям авторитет, защото публиката в театъра е като децата в училище. Тя може да се учи. Обратното би означавало да треперим от страх зад сцената и да убиваме мечтите, въображението и очарованието на театъра, а той винаги е бил и винаги ще бъде възвишено изкуство, макар и да е имало период, когато всичко, което се е харесвало

на публиката, е било наричано изкуство, с цел да се опорочи атмосферата, да се унищожи поезията и сцената да се превърне в сборище на мошеници. Изкуство преди всичко. Благородно изкуство. Във всеки театър – от най-скромния до най-елитния, в салони и гримьорни – трябва да се напише думата „изкуство“, защото иначе би трябвало да напишем думата

„търговия“. Зная, че истината не е на страната на онзи, който повтаря : „Днес, днес, днес“ – и яде хляба си на топло, а на страната на онзи, който спокойно е отправил взор в далечината към първия утринен лъч над полето. Зная, че не е прав онзи, който казва : „Точно сега, сега, сега“, с очи вперени в малката паст на гишето, а онзи, който казва : „Утре, утре, утре“ – и усеца идването на новия живот, разкриващ се пред света“.

К. А.



„Йерма“ от Ф.
Г. Лорка, реж. Д.
Добрева, Театър
„Българска армия“

ГИЛДИИТЕ



ПРОФ. АНАСТАСИЯ САВИНОВА

Педагог

1. *Театралната педагогика застрашава ли природния театрален талант? Път към щампата ли е?*

- Да, има такава опасност. Видях я осезаемо в процеса на разработване на театрални маски със студентите в НАТФИЗ в часовете по сценическо движение. Те винаги спонтанно се втурват към маските и, поставяйки ги на лицето си, мигновено „алхимията“ на маската инжектира въображението им, и телата им се кривват в посока на персонажа, който си представят и когото почват да оживяват с движенията си. Набирайки практически опит, реших да подхожда по-„академично“ към материята, и понеких априори да им поднеса нужната информация за боравене с маската - за каноните, технически и творчески, които тя предявява към тях - въобразявайки си, че по този начин, те по-грамотно ще подхождат към работа с маската. Уви, студентите се оказаха вече натоварени с информация, която бе изпреварила спонтанния творчески импулс, бе го потиснала и те стояха несмели пред кутията с очакващото ги възшебство...



А. Савинова със своя първи випуск като преподавател по сцен. движение, 1977

И все пак, както и завършвам своята книга „Маската в човешката цивилизация и в театъра“, „симбиозата между науката за творчество и интуицията за творчество, разкрива проблемите на това „деликатно равновесие“ - съприкосновението на творческата стихия на таланта с познанието, и обременяването ѝ с него. Но както казва Майкъл Редгрейв - „вярно е, че в основата на актьорската игра лежи интуицията, но това не означава, че тя не се поддава на анализ.“ Ние също се присъединяваме с убеждеността, че познанието

е в основата на професионализма.

2. *Наум Шопов, Иван Конгов, Невена Коканова – икони в театъра и киното ни, нямат дипломи за завършено специализирано образование. Как да си обясним техните високи кариери?*

- За Иван Конгов поне зная, че той се дипломира във ВИТИЗ, макар и след години успешна театрална практика. Професионалният подем на големите ни самоуки актьори навярно се дължи не само на професионален късмет, но и на големия им талант, и много отговорно

ГЛАДИИТЕ



А. Савинова провежда уъркшоп в Москва с руски студенти, 1990

отношение към собствено-то израстване - личностно и професионално, посветено в служба на призиването им.

3. *Като професор с богат опит в академията - с какво е силна педагогическата система на НАТФИЗ? На кое се набляга? Какво се търси? Как се постига? И най-важното – има ли се предвид (като количество студенти, като профилиране) в целия този подготвителен поток, театралната безработица извън академията?*

- В този въпрос се съдържат поне още няколко. И целият този въпросителен пасаж си е тема на научна дисертация. А вие искате аз да ви дам „рецептата“ в няколко изречения ?!

Педагогическата система в НАТФИЗ - доскорошен ВИТИЗ, е била доказано силна през десетилетията, с наличието на изключителни педагогически кадри – личности, с магнетизъм и обаяние, висока театрална култура, талант и перфекционизъм в работата си. Така възпитаваха и своите питомци.

Всеки професор-художествен ръководител на актьорски и режисьорски клас, има своята индивидуална методика за работа със студентите си, съобразена в известна степен с общия научен план за подготовка на бъдещите кадри в академията. Свидетели сме на плодотворна конкуренция между високи педагогически

критерии и постижения с класовете, и почти всички те се оказваха печеливши и конкурентноспособни.

С безработицата навън се стараем да не се съобразяваме, в противен случай би трябвало да затворим Националната академия за театрално и филмово изкуство! Както и да убеждаваме студентите си да напускат академията, поради сигурната безработица, която ги очаква навън, след високия старт, с който завършват при нас.

Всеки преподавател в Академията работи с надеждата, че не е възможно облакът, надвиснал над българската нация и нейната духовност, да не се вдигне някой ден, за който трябва да сме готови !

4. *В българската театрално-педагогическа среда ВИТИЗ/НАТФИЗ е фаворитът, изпитаната ерудиция, несъмненият потенциал, „родното място“ на исторически, сегашни и бъдещи таланти. Как стои той в конкурентната среда от висши театрални училища по света?*

- И ВИТИЗ, и НАТФИЗ стоят стабилно спрямо конкуренцията на сродните училища извън страната. Свидетел съм на равностойно съпоставяне на нашата Школа със сродните по света по време на международни театрални фестивали, твърде често заемайки и най-призови места

ГИЛДИИТЕ

там.

5. *Като че ли нямаме световни педагози в академията ни? Или имаме като качество и постижение, но не и като признание отвън?*

- Като качество на преподаването, като методика на формиране на бъдещите творци, нашите педагози не отстъпват на колегите си по света. Нашата българска беда е, че не умеем да се рекламираме атрактивно. Някога няхахме твърде свобода да се появяваме пред света, сега свободата дойде с другите окови – финансовите, поради които съвсем се затворихме в черупката си. И пропускаме златни възможности да трупаме самочувствие и контакти със световните ни „роднини“.

6. *Вашата специалност „сценическо движение“, към която сте пристрастена, е от особено значение, защото знаем силата на въздействието на тялото. Каква е целта ви като педагог – тялото да проговори, да говори без глас ли?*

- Честита съм, че с годините всички преподаватели в катедра Сценическо движение в НАТФИЗ успяха и амбициозно, и талантливо да изведат движенческите дисциплини в привлекателни за студентите учебни занятия. В резултат – придобиха професионални навици за поддържане и развиване на двигателните умения, на висотата на съвременния синтетичен театър днес, да ползват тялото си равностойно на текста в ролите си.

7. *Н е веднъж, вие, проф. Савинова, сте изразявали почитта си към Вашата учителка Герда Глоке. Успяхте ли върху тази база да направите свои открития и да ги наложите като свои методи?*

- Оставам в поклон

пред светлата памет на доц. Герда Глоке-Ангелушева, пред нейната морална висота, пред оригиналността на напредничавата ѝ методика в сценическото движение. Когато години след дипломирането си, като млад преподавател по сценическо движение в НАТФИЗ бях изпратена на специализация в Париж, в международната Школа на Жак Леккок, с гордост отбелязах, че там, 10 години след нашата Герда, се опитвах да постигнат синхрона между звук и движение в актьорското присъствие в ролята. Честита съм, че в катедрата ни, колегите разработиха с годините тази нейна методика, както и че успях да я „инжектирам“ сред някои от нашите приемници.

8. *Като проследите пътя на възпитаниците си от академията до сцената и върху нея – какви са изводите ви, трайни ли са познанията, които сте им дали? Трудно ли е да се признае, че българският актьор е доста небрежен към поддържане на тялото си в професионална форма?*

- Горда съм, че младите български актьори излизат от НАТФИЗ не само подготвени и в отлична физическа форма, но и с трудови навици и умения да поддържат и развиват езика на тялото – и това наблюдаваме повсеместно по театралните ни сцени из цялата страна.



Маска на ухото. Танц

ГИЛДИИТЕ



Маска на тила. На плажа

9. *Какво бихте споделили за Школата към НАТФИЗ, към която напоследък сте привързана, както и за театралното образование в Пловдивския университет, където също преподавате?*

- Тук гвата примера не са съизмерими. В ПУ „П. Хилендарски“ обучението на театралната специалност си е 4 годишно, редовно, бакалавърско. Докато Школата по актьорско майсторство към НАТФИЗ е едногодишна, със занимания единствено по актьорство, пластика и слово. В нея се записват предимно бъдещи кандидат-студенти за НАТФИЗ с цел да се подготвят за приемните изпити, придобивайки и познания, и сценична смелост в изявите си.

Недостъка на актьорските специалности, приютени в големите ВУЗ-ове извън НАТФИЗ е, че те са едни нищожни откъм финансови постъпления, тясно специализирани групички,

което ги обрича на неглижирани откъм обгрижване в необходимата степен от страна на ръководствата на ВУЗ-овете.

10. *Тревогите и надеждите ви за българския театър?*



Маска на бедрото. Игра на двама

- Въпреки тежката материална и морална мизерия, в която затъваме почти неспасяемо, българският театър, защо не и киното ни, продължават да имат своите звездни постижения. Все още българският талант е неизтребим! Тревогата ми е, че талантливите ни актьори, и не малка част от тях, са принудени да затъват в евтини халтурки – безкритериини, нискостеблени шоу програми, с хумор на самодейно ниво, какъвто и в нашия Предвъзрожденски театър нямало не се срещал. Но със своя актьорски магнетизъм, те заразяват ежечасно от телевизионния екран мла-

дата публика и при-
низят вкуса ѝ фатално неоправимо. Така се отглеждат неусетно бездуховни, изпростяващи, безхаберни в животуването си, бъдещи български граждани! Срещу тази агресия на капитала, трябва да се намери равностойна, масово популяризирана, Противоотрова! Затова в надвисналата над всички ни провокирана вече три десетилетия бездуховност, мисията на изкуството е фатално отговорна за бъдещето на България !

К. А.

ГИЛДИИТЕ



ИЛИЯН ИВАНОВ

Директор на Куклен театър- Габрово



И. Иванов

1. Западната екранна индустрия за детски ентъртаймънд, която е вече и в България, е толкова мощна, всепоглъщаща и супер интересна като визия и идеи, че и аз, хвърлила „едно око“, едва се откъсвам от екрана. Как, бе хора, мушна ли ръка в куклата, или „стиснали“ износената ѝ грешка, успявате още да ви има?

– Съприкосновението с живо-то изкуство е съвсем различно като възприятие и усещане и не бива да се елементаризи-ра, дори и говорейки за куклен театър. Това със сигурност мо-гат да го потвърдят малките ни зрители и всички, проявили

интерес да влязат в залата. А непрестанното развитие на този театър отгавна е надхвърлило остарелите представи на хората, не-докосвали се скоро до него. Това не са вече само „хора, мушна-ли ръка в куклата, или „стиснали“ износената ѝ грешка“, а та-лантливи и креативни творци, които омагьосват публиката с все по-интересни, провока-тивни и атрактивни начини за поднасяне на това изкуство. Не е случаен и безспорният факт, че най-добрите актьо-ри и режисьори в съвременния български театър са кукленици. (Теди Москов, Мая Новоселска, Кръстьо Лафазанов и мн. дру-зи.) Така че кукленият театър не спира своето развитие и ще продължава да съществува, до-като има деца и хора, запазили частица от детското в себе си.

2. Растат ли малките габровчета с репертоа-ра на Кукления театър в града си? Пълнят ли салона „на каса“ или предимно организирано от детските градини и предучи-лищните класове?

– Растат не само габровче-тата, а и деца от близките големи градове – Севлиево, Трявна, а понякога идват и деца от Велико Търново.

Последните години салонът

на театъра почти всяка неделя е пълен. Преди две три години неделните представления през студения период се играеха в камерната зала – 50 места. Но от две години играем само в го-лямата зала на театъра. Даже е имало неделни представле-ния, при които сме поставяли и допълнителни места.

3. А пътувате ли в областта или предпочи-тате да довеждат децата и да гледат представленията в своя-та родна среда, пък и децата да видят река Янтра и паметника на Рачо Ковача?

– Пътуваме и то госта пътуваме. Имало е и такива представления – но това се случва рядко. Училище организи-ра екскурзия до Габрово и Етъра и идват при нас за едно съпри-косновение с кукления театър. Съвсем друго звучение има представлението на театра-ланата сцена.

4. Не че габровският куклен театър е лош, обратно, но, откровено казано, самоогра-ничаваме се да сме много вискателни към, и без това малкото на брой провинциални професионални куклени театри у нас, защото знаем, че срещате големи битови трудности, които се отразяват и на худо-жествената защита, и... да не се случи така, че градовете

ГИЛДИИТЕ



„Червената шапчица“, реж. Т. Попова, КТ-Габрово



„Маша и Мишокът“, реж. Т. Попова, КТ-Габрово

да останат и без тези малки крехки островчета за култура – куклените си театри. Ще ви има ли? Как? Какво да се направи? Защо не го направите?

- На всички тези въпроси, най-точен отговор може да даде Министерство на културата, въз основа на приоритетите си в областта на театъра. Аз съм директор на Габровския куклен театър от 2002 г. и оттогава преминах през поредица реформи, една от друга по-неуспешни и съсипващи театъра. Заварих театъра с 2 бройки щатни актьори и съвсем символичен щат, като цяло. Няма интерес от младите творци да работят в провинциален театър, защото възнагражденията са едни от най-ниските в страната, малко надвишаващи минималната заплата. Какъв стимул да имат младите, които трябва да преодоляват редица битови неуредици и дискомфорт, за да имат желанието да творят?! Но преди всичко трябва да се работи,

работи и пак да се работи. А дали ще ни има – това ще реши бъдещето.

5. Кога кукленият ни театър за деца ще има своите сериозни новатори като Юлия Огнянова, проф. Николина Георгиева, проф. Атанас Илков, Иван Цонев...

- Кукленият театър отдавна има своите новатори, творящи за деца и за възрастни. Естествено по-голямата провокация е да се правят постановки за възрастни и за съжаление, театърът за деца остава извън приоритетите на тези творци. И поради тази причина на всички фестивали на кукления театър,



„Слон и чадър“, реж. С. Събев, КТ-Габрово

награди печелят почти винаги, спектакли за възрастни. Не бих искал да споменавам имена, с риск да не пропусна някого.

6. Да, има добри постижения в кукления театър за възрастни, от край време има – нека си припомним паметния престой на Иван Теофилов в Централния (сега Столичен) куклен театър и неговите „Декамерон“ и „Крали Марко“, „Съкровището на Силвестър“ на проф. Атанас Илков, „Макбет“ на Яна Цанкова... Сега също има интересни репертоарни заглавия за възрастни, например в Пловдивския куклен театър... Защо Габрово мълчи? Няма достатъчно подходяща среда ли? Голяма „топка“ ли е?

- Най-големият проблем е, че българската публика в малкия провинциален град не е подготвена да гледа подобни спектакли. Там има проблем в драматичните театри със зрителския интерес, а какво да коментираме за куклените..... Макар, че кукленият театър е бил създаден, за да за-

ГИЛДИИТЕ



бавлява възрастните, сега представите са противоположни. Липсват традиции и е необходимо много време и усилия, за да се възпита такава публика, а също така и много повече средства, с които бюджетът на един малък театър не разполага.

7. *Тревогите и надеждите ви за българския куклен театър?*

- Трудно може да се посочи груз вид изкуство, което да съперничи на кукления театър, в неговата пълнота, непосредственост, богатство и емоционалност на въздействието. Кукленият театър е сложно синтетично изкуство, в което имат съвсем изразено присъствие и грузи видове изкуства като литературата, музиката, живописата, танца, архитектурата. Чрез кукления театър нашата публика получава естетически и нравствени оценки за нещата и явленията от живота. Те развиват способностите си за възприемане - наблюдателност, анализ, сравнение, синтез, стимулират развитието на речта, логическото мислене, въображението и творческата изява. Затова мисля, че кукления театър ще го има, въпреки екранната индустрия, която ни залива от екрана.

К. А.



ОЛЯ СТОЯНОВА Драматург

1. *В Уикипедия има страница за Вас, но бих искала вие сама да се представите на читателите на сп. „Театър“?*

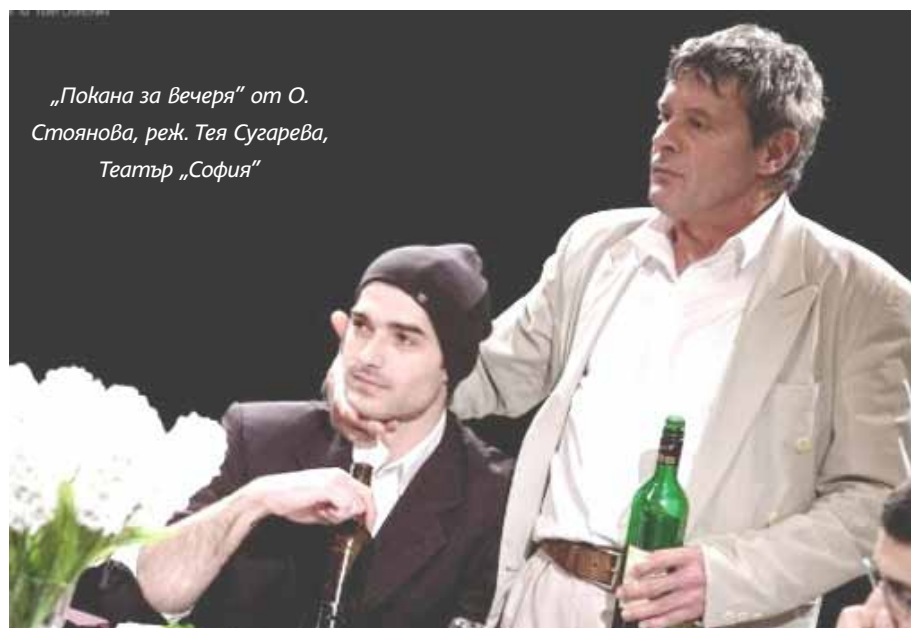
- Обикновено се представям с две думи. Оля Стоянова. Ако е необходимо, казвам, че пиша. Обичам книгите, театъра, планините – не задължително в този ред. И не само това.

А страницата в Уикипедия беше изненада и за мен, появи се преди няколко месеца и още не знам кой сега за нея – но със сигурност си е играл с дни, за да проследи всяка информация - от

образование и години на издаване на книгите до спечелени конкурси и линкове към стихове и разкази. Аз самата нямам такова търпение, пък и това не ми е било първа грижа. Предположих, че са момичетата от „Жанет-45“, но не бяха те. Така че въпросът остава открит. Но благодаря.

2. *Оля Стоянова е истинско ново име в драматургията ни. Преди това тя направи име в поезията. Винаги съм знаела, че силната ни литература, предназначена за сцена, е била писана, се пише и ще бъде написана*

ГЛАДИИТЕ



„Покана за вечеря“ от О.
Стоянова, реж. Тея Сугарева,
Театър „София“

от професионални писатели. Как се решихте да „посегнете“ към театъра? Откъде дойде изкушението? Съпротивлявахте ли му се или направо му се отдадохте?

- Драматургията никога не ме е изкушавала. Поне така си мислех. Защо ще искам да се разделям със свободата си на писане и да завися от други хора? Пък и не изпитвам никакви топли чувства към сцената - не разбирам стремежа към нея, чувствам се наистина уютно като наблюдател, там някъде на последния ред. В драматургията обаче ми хареса свободата на писането. Хареса ми свободата на диалога - страхотно е чувството да махнеш излишните неща и да оставиш героите да говорят и действат сами. Без описания, без въведения, само чист диалог.

В началото се съпротивлявах и бях скептична какво ще

излезе от всичко това. Чаках да ми мине това запалване по театъра. През това време изглеждах почти всичко в театралния афиш. Прочетох огромно количество драматургия. Това продължава вече три години. Още не ми минава.

3. Намирате ли родство между поезията и диалога?

- Какво друго родство освен свободата. Просто и при гвенте можеш да нарушиш правилата и да се водиш от собственото си чувство за вкус. Вярно, при драматургията зависиш и от други хора.

4. Какво, във вашия драматичен случай, успявате да спасявате от „теснотията“ в поезията ли?

- За разлика от поезията, драматургията ми дава повече гласове. Позволява ми да вкарам повече герои. Позволява да се създават светове, а не само да се маркират ситуации. Поне в

идеалния случай.

5. Интимен въпрос: наживяхте ли шока от разликите между кабинетния авторски замисъл и четириизмерната сценична природа на вече поставената пиеса?

- Шок от представянето на текстовете нямам. Може би защото изпитвам респект пред работата на актьорите и гнес, като чета текста, чувам репликите, изговорени от техните гласове. Има и защо да бъде респектирана. Те знаят текстовете наизуст, а аз не

съм си направила труда да запомня три изречения едно след друго. Те излизат на сцената и играят с часове, а аз се чудя дали мога да си спестя излизането на поклона накрая, просто защото на сцената не се чувствам в свои води. На първото четене на мой текст една от актрисите се разплака, докато репетирахме на маса, а на мен ми трябваше време, за да разбера какво означава това и защо се случва. На този фон аз съм абсолютно безчувствена към текста.

Сега при репетициите на „Покана за вечеря“ видях колко дисциплинирани и отговорни са актьорите и си давам сметка колко внимателно трябва да слагаме думите в устата им.

Всъщност изненада беше, когато установих, че с някои от режисьорите не говорим на един и същи език, както се случи със спектакъла „Горе ръ-

ГИЛДИИТЕ



цете“. Там от черния хумор беше останало единствено забавлението. А целта на театъра не е да забавлява на всяка цена. Абсолютно сигурна съм в това. Не обичам такъв театър и не искам да имам нищо общо с това.

6. *Забогатяхте ли от театъра като негов млад и надежден автор? Това по света става от раз.*

- Да го кажем така – от театъра забогатях точно толкова, колкото и от поезията.

7. *Ще продължите ли? Дано театърът ни не прояви стария си гадничък нрав да „наказва“ със забравя талантлив хора, сякаш са се провалили, както се е случвало неведнъж.*

- Нямам представа дали ще продължа. Знам, че ентусиазмът е нещо, което бързо ми минава. Този ентусиазъм обаче още ме държи. В същото време знам, че всичко е много крехко. Това обаче не е свързано с факта дали ще имам успех или не, а с това дали ще откривам смисъл или не. Но така е при всяко писане – независимо дали става въпрос за поезия, проза или драматургия.

8. *Тревогите и надеждите ви за българския театър?*

- Знам, че не искам театъра да ме забавлява. Притеснително е, че част от спектаклите, които виждам, са създадени точно с тази идея. Предпочитам театърът да рови в дълбокото. Хубавото е, че по-голямата част от представленията са създадени точно с тази идея.

К. А.

ИВО СИРОМАХОВ

Автор на пиесата „Операцията“, поставена неотдавна в Сатиричния театър



1. *Ние, народът, като чуем, че някои е учил мъртви езици замръзваме от комплекси и започваме да преплитаме българо-диалектните си акценти пред него. Като преминал през Класическата, колко имаште по латински?*

- Не помня оценките си,

но едва ли са били високи. От гимназията помня най-вече свободния дух, възможността да общувам със светли умове, които наистина ми „отвориха очите“. Направиха ме любопитен към света и критичен към идеологиите и еднозначните „истини“. По онова време

ГИЛДИИТЕ

Иво Божанов Сирмахов е роден на 29 декември 1971 г. в София, България. През 1990 г. завършва Националната гимназия за древни езици и култури, а през 1996 г. се дипломира в НАТФИЗ, специалност театрална режисура.

Работил е като режисьор в Малък градски театър „Зад канала“ и Театър „Българската армия“. От 2000 г. е отговорен сценарист в предаването „Шоуто на Слави“, където се изявява и като водещ. Публикувал е множество авторски текстове и в списанията „МАХИМ“, „Playboy“, „Hustler“ и „МАХ“. Сътрудничи с политически фейлетони на вестник „24 часа“. През 2013 г. участва като актьор в комедийното импровизационно шоу на BTV „Младост 5“... (Уикипедия)

Класическата гимназия беше единственото наистина свободно училище в България. Свободата там беше начин на мислене и начин на живот.

2. А с колко завършихте цялата гимназия? С тройка ли? Например на Явор Гърдев му личи, че е бил отличник там, ама вие май наистина сте я изкарали с тройка?

- Не бях отличник. Просто по онова време ми беше по-интересно да тичам след момичетата, отколкото да залягам над учебниците. Хормоните победиха знанията. И добре че стана така. Защото пропуските в образованието могат да бъдат наваксани. Но пропуските в сексуалното съзряване те-

жат цял живот.

3. Да тичаш години наред из коридорите на класическата в периода, когато най-много се трупа у младия човек, и после да пишеш това, което вие пишете, особено в Шоуто на Слави, не е ли куриоз?

- Не виждам нищо куриозно. Това че съм учил латински и старогръцки, не означава, че непременно трябва да стана преводач от древни езици. Всъщност много малък процент от съучениците ми продължиха да упражняват професионално класическото знание. Повечето са лекари, журналисти, артисти, юристи, философи. Някои дори станаха политици, за съ-

„Операцията“



ГИЛДИИТЕ

жаление. Класическата гимназия не е матрица, от нея излизат всякакви хора.

4. Ядосаха ли ви въпросите ми или продължаваме?

- Няма какво да ме ядоса. Въпросите ви са възпитани и коректни.

5. Трябва да ви призная, че пиесата ви „Операцията“ никак не е за изхвърляне. НАТФИЗ ли помогна?

- Със сигурност не е поправил. В НАТФИЗ срещнах интересни преподаватели, от които научих много неща. Младен Киселов ме научи да търся трогателното във всяка история, Сашо Морфов ме научи да импровизирам, професор Каракашев ме научи да чета руската литература през призмата на личния живот на авторите.

Опитът на всеки човек е сбор от хората, които е срещнал в миналото си. Така че аз имах късмет. Моят сбор е все от големи числа.

6. Наистина пиесата ви „Операцията“ е супер сгъз история, добро ѝ е място то в Сатиричния театър. Защо лично вие не я поставихте, нали сте професионален режисьор?

- Не е хигиенично човек да стои от всички страни на текста. По-добре е пиесата да бъде преведена на сценичен език от човек, който не е участвал в процеса на написването ѝ. Така ще може да открие в нея неща, за които авторът не е подозирал.

7. Наистина пиесата ви е супер жестока метафора

на днешния ни живот, жестоко криво огледало. Тя е енергийна цапаница от внушения на Йеронимус Бош, Дали, на Тодор Влаиков, малко Станислав Стратиев, тук-таме Слави и...много Иво Сироманов. ... Имаше ли лабораторни чудеса по време на писането, които бихте споделили?

- „Операцията“ е написана по действителен случай. Пиесата е вдъхновена от една истинска операция на апендикса, която преживях преди няколко години. Разбира се, сюжестът е хиперболизиран, това е една гротеска. Но забелязах, че зрителите се смеят най-много на реалистичните моменти. Там, където разпознават жестове и ситуации, които са преживели. Няма нищо по-смешно от действителността.

8. София в голям процент захранва афишите на театрите в провинцията, и ако някоя постановка на нова българска пиеса в столицата не успее да се добере до имиджов, а не само до касов успех, нейната сценична съдба приключва. В утешителния случай тръгва по издателства, влиза в книги, но сцена повече не помирихва. След Сатиричния има ли външен интерес към текста ви?

- Не мога да се оплача от липса на интерес към театралните ми текстове. „Българско криминале“ вече беше изграна в НАТФИЗ (изключително на ходчица постановка на Мартин Каров) и в Старозагорския театър. В момента преговарям за

поставяне на „Любовни истории“, а току-що завърших и новата си пиеса „Правителство“. Така че през следващия сезон, живот и здраве, ще имам удоволствието да ви покана на няколко премиери.

9. У нас се роят постановки, в чиито актьорски състави са включени телевизионни звезди от ентъртеймънта. Те напомнят т. нар. „черни трупи“, бродещи от град на град с постановки за пари. Доста често подвеждат публиката, че правят изкуство, а то си е театрална чалга. Вашето отношение към темата?

- Нямам представа какво влагат в термина „театрална чалга“. Доколкото ми е известно, чалгата е музикален жанр. И къде поставяте границата между „изкуство“ и „не-изкуство“? Театърът е площадно изкуство, той се е родил на улицата, а не в лабораторията на някой психопат. Той е народно изкуство, колкото и да се гнусят от тази дума комплексарите. Знаете, че в театър „Глоуб“ пиесите на Шекспир са изграни за пръв път не пред публика от театроведи и ядрени физици, а пред проститутки и амбулантни търговци. По онова време театралите не са презирали „простолюдието“, не са се самозаблуждавали, че превъзхождат публиката си.

Но вероятно според някои хора това е „не-изкуство“. А кое тогава е изкуство? Боси, обгърнати в бял пушек актьори да блуждаят в полумрачна сцена

ГИЛДИИТЕ



с бledi, измъчени лица и отчаяно да вият като курталански вълци към тавана. И в залата да има четирима зрители, от които трима са роднини на режисьора. А той да обяснява по медиите, че публиката не го интересува, защото правел "изкуство заради самото изкуство". Не е ли твърде позорно това? Не бих платил 15 лева за билет, за да гледам два часа гърчове и припадъци.

Преди няколко години бях на фестивала в Единбург. И видях как театрални звезди с десетки роли и награди, не се свенят да изграят скечове на улицата и да събират хонорара си в шапка, сложена на тротоара.

Найджъл Кенеди не се срамува да свири с циганите в кръчмата.

Само тук, в България, заради балканските си комплекси се делим на "високо изкуство" и "презряно изкуство". Така наречените "арт-среди" страдат от неизлечима парвенющина. Но дори и най-шарената папиюнка да сложат, тя няма как да скрие цървулите им.

Какво лошо има в това лица, познати от телевизионния екран, да привличат публика в театъра? Заради тях в салона влизат зрители, които никога досега не са стъпвали в театрална зала. Това лошо ли е? Или трябва да ги изгоним и да сложим

прег театрите надписи, че на спектаклите се допускат само научни светила от БАН?

10. *Слави Трифонов (много израсна, най-добрият е в жанра!), често е за жалене, че трябва да изрича думи, налагани му от сценаристите – Все висшисти, какъвто сте и вие. Наясно сме, че жанрът на шоуто е народен, хоризонтален, аристофанов (да ме прости великия древен, че смутих съня му), плбсов, но вие минавате на юруш през „прегръдката, целувката, разсъбличането“ и... стигате до „крайност“, ха-ха. Нямате ли срам от майките си, от децата си, нямате ли страх от бога? Я да чуем отговора – той е по-важен.*

- Смехът не може да бъде ограничаван. Не може да бъде политически коректен. Не може да бъде фризиран. Смехът е свобода. Ако почнеш да си мислиш "ама сега дали няма да обидя някого, ама какво ще си помисли баба ми в Харманли", ще си лицемерен, но няма да си забавен. Добрият хумор е директен, безсрамен, а понякога и богоху-

лен. Той не признава авторитети, йерархии и етикеция.

Само свободният човек може да се смее с глас. Така както се смеят децата.

Смехът е огромна сила. Смеещият се човек е непобедим. Затова диктаторите най-много се страхуват от вицовете по техен адрес.

11. *Всичко ли е пари?*

- Така мислят само хората, които нямат пари.

12. *Нищо ли е да правиш високо изкуство?*

- Няма високо и ниско изкуство. Има талантливо и неталантливо. Ако човек е талантлив и работлив, ще намери публиката си. Ако не е – ще виси в кръчмата, ще се налива с евтина водка и ще реве, че е неразбран. И ще се оправдава с чалгата, световния заговор, масоните, илюминатите, извънземните, "тия младите нямат никакви ценности, ние навремето какви бяхме..", "гържавата не милее за творците си", "има геноцид срещу българската култура" и т.н.

13. *Тревогите и надеждите ви за българския театър?*

- Нямаме причини да се ваикаме за състоянието на българския театър, нито пък имаме основания да се гордеем кой знае колко с постиженията му. Радостното е, че общата картинка е доста по-стра. Има всякакви представления за всеки вкус. В крайна сметка публиката решава кой спектакъл да живее и кой да умре.

К.А.

Без звездата на Плевенския драматичен театър **САША ФИЛИПОВА** (1928-2013)

САША ФИЛИПОВА: " ...Никога не съм „преживявала“, когато на младини ми даваха характерни роли, за които се изискваше и възраст, и опит. Не се плашех и от епизодични роли. Напротив! Това ми е помагало да се подготвя за по-сериозните задачи, които дойдоха по-късно. Аз имам по-специално отношение към амплоа. Мисля, че съвременният актьор не трябва да се ограничава в амплоа. Това му пречи. Той става безинтересен, защото с нищо не може да изненада зрителя. Очакват го все едни и същи приблизителни изяви и скоро настъпва огорчение. Един актьор, поне в границите на възможното, трябва да се стреми да играе всичко. Тук не става дума за превъплъщението, за търсене на характерността. Актьорът си остава живият човек при всички роли, но при различни ситуации, понякога дори изненадващо. Затова не се учудвам, когато млад актьор играе ролята на възрастен.

...В моята практика съм се срещала с много режисьори. Но моят подход към ролите, отношението ми към работата са били неизменими. Не съм от актьорите, които чакат наготово. Преди всичко уточнявам какво иска режисьорът, каква е неговата концепция. Отварям малка скоба и искам да кажа, че съвременният актьор трябва да бъде и малко режисьор. Мисля, че ме разбирате правилно.

...Работила съм с най-различни режисьори от всички поколения. Трябва да ви кажа, че по принцип се разбирам с тях. Почти винаги сме стигали до единодушие...с малки изключения. Разбирателството не означава, че нещата протичат само гладко, безконфликтно. Има режисьори, които стъпват на своето и за нищо на света не искат да чуят за нещо по-различно от това, което са си намислили. Те искат да гресират актьора и да го заковат в рамките на своето виждане. Но повечето са приемали моите предложения и дори често пъти съм се шегувала: когато всичко слушам и се подчинявам, нищо не се получава. Защото живият актьор може



Саша Филипова (Г-жа Уорън) в „Професията на г-жа Уорън“ от Б. Шоу, реж. Илия Атанасов, ДТ-Плевен, 1983/84 г.

да усети много по-вярно даден момент, отколкото натрапеното отвън режисьорско хрумване.

... Въпросът за публиката винаги ме е вълнувал. Как ще ме приеме, каква ще бъде нейната оценка. В театъра нещата са сложни. Ако даден режисьор те вижда само в една роля – трудно можеш да се пребориш с такова предубеждение. Защото никоой не се съобразява с това, че ти мечтаеш да играеш и други роли, и най-важното – че можеш да ги изиграеш. Едно време непрекъснато ми възлагаха да играя разглезени жени. Много се страхувах дали публиката няма да каже, че играя едно и също, че се повтарям. Актьорът така е устроен, че обича зрителите да го приемат и да му ръкопляскаат. Но едно от условията за това е да се играят различни по характер роли."

(Из разговора на Кирил Костов със Саша Филипова, публикуван в сп. „Театър“бр. 12/1980)

НОВИ ПОСТАНОВКИ

МОНОСПЕКТАКЪЛ ОТ
ДИМИТЪР ХРИСТОВ

Мерилин Монро

ВЪЗХОД И АГОНИЯ

постановка
Елена БАЕВА
сценография
Виктор ГЕОРГИЕВ
костюмограф
Мария БЛАЖЕВА
музикално оформление
Мартин НАЙДЕНОВ

вокален консултант
Петя ДИМАНОВА

В РОЛЯТА НА МЕРИЛИН
НАДЯ НОВОСЕЛСКА

аудио и мултимедия дизайн
Асен АНТОНОВ

консултант-хореограф
Йоана ЙОСИФОВА



Държавен Куклен Театър-Бургас

ИВЕТО И ВЪЛКЪТ

Георги Джилянов

STOP

режисура-Ирослав Петков
сценография-Мара Ибришимова
музика-Андрей Дреников
участват-Женя Георгиева
Делян Кьосев

кога? къде?

SOS



ДИСТАНЦИЯ

КИКИБОК И СЛЪНЧЕВАТА ДЪЦЕРА

От Пета Миладинова по идея на Тодор Вълков

Режисьор Емил Емилов

сценарий-Николай Николов
художествен костюм-Ана Владиславова
сценография-Татяна Алексиева
костюмограф-Виктор Георгиев
музикално оформление-Димитър Савов
Плъзни артисти-Евгения Тодорова
Ана Владиславова и Мария Каварджикова
Ана Владиславова и Мария Каварджикова
Ана Владиславова и Мария Каварджикова



ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР "БОЯН ДАНОВСКИ" - ПЕРНИК

Артър Милър

ПОСЛЕДНИЯТ ЯНКИ

режисьор: Ивайло Христов, сценография и костюми: Марина Янева,
участват: Албена Колева, Мария Каварджикова,
Георги Стайков, Стоян Алексиев

