

ТЕАТЪР

20940 ISSN 0204 6253

10-12 / 2014



ИЗГУБЕНОТО 3-ТО ДЕЙСТВИЕ НА „БЕЛОДУШКОВ“ ОТ

ИВ. ВАЗОВ Е ОТКРИТО

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ И МИЛЕНА ЖИВКОВА

СТАНКА КАЛЧЕВА | ТЕОДОРА ДУХОВНИКОВА

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ – 2014

БР. 1-3

ФОТОСИ

Актрисата Олга Кирчева
снимана от Тошка Катева

ПИЕСА

„Марко от Прилеп“ от
Владимир Левчев

Разговор с Владимир Левчев

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ

ПРОСТРАНСТВА

„ImPulsTanz -2013“ от Ивета
Гонаус

DE FACTO

„За дихателната медитация“
от Минчо Колев

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

За „Лодка в гората“ на МГТ
„Зад канала“ от Николина
Делева

За „Железният светилник“ на
МДТ – В. Търново от Крум
Гергицов

За „Сапсин“ на ДТ – Варна от
Елица Матеева

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

За Унгарския театър от Георги
Марков

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

Здравко Митков

ГИЛДИИТЕ

Крис Шарков

Марий Росен

Стайко Мурджев

ТЕАТЪР В КНИГИ

В книжарницата на НАТФИЗ

За Красин Йорданов

В памет на леля Ани

БР. 4-6

ФОТОСИ

Актрисата Олга Кирчева
снимана от Тошка Катева
(продължение от миналия
брой)

DE FACTO

„Стоян Камбарев и Харолд
Пинтър“ от Мая Кисьова

„Актьорското тяло“ от
Мирослава Гоговска

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ

ТЕАТЪР

„Стейси Кийч“ от Антония
Катранджиева

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

Маргарита Младенова и
Йордан Георгиев за „Господин
Пунтила...“ в Младежкия
театър

Гергана Христова

ВПЕЧАТЛЕНИЯ

„Унгарската поп и рок музика
на театрална сцена“ от

Георги Марков

СРЕЩИ

Жоан Касас

МАСА ЗА ДВАМА

Сашка Братанова

Силвия Станоева

ГИЛДИИТЕ

Диана Добрева

Проф. Анастасия Савинова

Илиян Иванов

Оля Стоянова

Иво Сироманов

IN MEMORIAM

Саша Филипова

БР. 7-9

ТЕАТЪР В КНИГИ

В книжарницата на НАТФИЗ

DE FACTO

За мексиканската драматургия
от Елвира Попова

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

Гергана Кофарджиева

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

За „Бурунданга“ в Сатиричния
театър; „Сватбата на
дребния буржоа“ в Театър
„София“ и „Йерма“ в ТБА от
Николина Делева

За „Йерма“ в БТА от Ивон
Димитрова

ТЕАТЪР В СНИМКИ

За Луна Давидова от Тошка
Катева

Фотоси на Луна Давидова от
Тошка Катева

ГИЛДИИТЕ

Иво Горчев

Анастас Пондимитров

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ

ПРОСТРАНСТВА

„Wiener festwochen -2014“ от
Ивета Гонаус

ПИЕСА

„Брехт“ от Тома Марков

Разговор с Тома Марков

IN MEMORIAM

Венцеслав Кисьов

Калина Попова

Даниела Олег Ляхова

Малко от „Малък сезон 2014“ на
Сфумато – фотоси

БР. 10-12

Годишно съдържание

DE FACTO

За българската поезия и
театралната сцена от Мая
Кисьова

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ

ПРОСТРАНСТВА

„Бургтеатър - по следите на
изгубените милиони“ от
Ивета Гонаус

НА ТЕАТЪР В ШВЕЙЦАРИЯ

„Шоколагената фабрика...“ от
Аврора Андреева

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

За „Антигона“ на ИВ. Добчев в
ТР „Сфумато“ и „Жана“ в НТ
от Николина Делева

БАЛЕТЕН ТЕАТЪР

Варна -2014 от Ерма Андреева

КУКЛЕН ТЕАТЪР

„Ролята на куклата...“ от Ана
Милованович

„Чудният свят на Катя
Петрова...“ от Елица
Матеева

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

Ивайло Герасков и Милена
Живкова

МАСА ЗА ДВАМА

Станка Калчева

Теодора Духовникова

АНКЕТА НА СП. „ТЕАТЪР“

За Константин Станиславски
ПИЕСА

„Изчезналото трето действие
на пиесата „Белодушков“ от
Иван Вазов е открито“ от
проф. д-р Надежда Тихова

Трето действие на

„Белодушков“ от ИВ. Вазов

IN MEMORIAM

Валери Петров

Енчо Халачев

Невена Кавалджиева

Румен Цонев („Т“)

ТЕАТЪР

Година LXVIII, бр. 10-12/2014, 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 (предпечат)

Колегия:

Проф. д-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

Годишно съдържание (корица, 2 стр.) . Българската поезия в професионалния театър (2) . Бургтеатър и изгубените милиони (7) Шоколадената фабрика /Karl's Kuhne Gassenschau (12). Рецензии за „Антигона“ в Театър „София“ и „Жана“ в НТ от Николина Делева (15,18) . Балетен фестивал Варна'2014 (23). Куклата в педагогическата терапия от Ана Милованович (26). Катя Петрова (30). Ивайло Герасков и Милена Живкова (33). Станка Калчева (35). Теодора Духовникова (36). Анкета за Станиславски (38). «Изчезналото трето действие на «Булдушково» от Вазов е открито» от проф. Надежда Тихова (44). Трето действие на «Белодушково» от Вазов (47). In memoriam (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

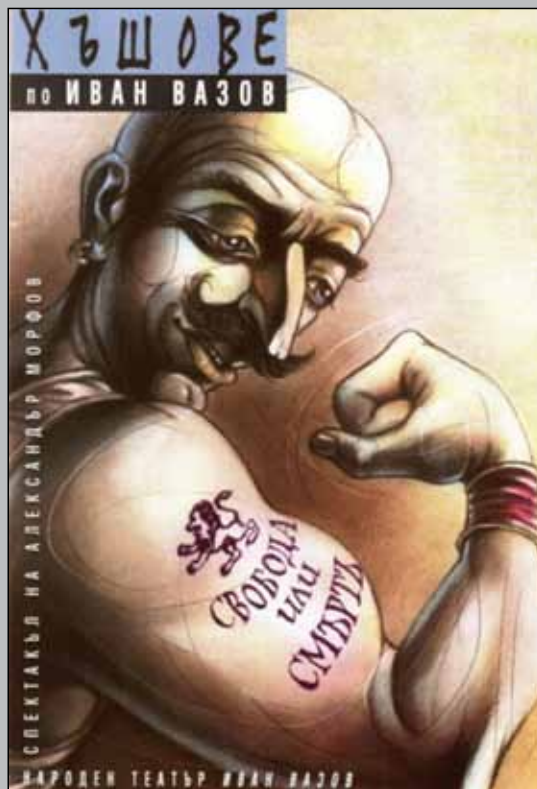
BIC: SOMB BG5F

Печат – „Омега М“, тел. 02 896 26 26

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

10 ГОДИНИ

„ХЪШОВЕ“ НА ВАЗОВ И МОРФОВ
В НТ „ИВ. ВАЗОВ“





СЦЕНИЧНИ РЕАЛИЗАЦИИ НА БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ В ГРАНИЧНИТЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА XX И XXI ВЕК – МЕЖДУ „СЛАМ“ И ПРОФЕСИОНАЛНИЯ ТЕАТЪР

Мая Кисьова

Историческият преглед на по-важните артефакти и представители на явлението „поезия на сцената“ визира енергията между поетичния текст, създаден като „самодостатъчен“ (Патрис Павис „Поезията в театъра“, Речник на театъра, Колибри 2002), и самия него в публичното пространство на изговарянето. И ако разликите между авторската интерпретация и интерпретацията на актьора са на повърхността, то безкрайната кинетична взаимозависимост между словото и действието е фундамент.

В своите „Съвети към себе си“ доц. д-р Пламен Дойнов метафоризира: „Събирай присъствия! Разполагай внимателно фигурите по сцената на текста!“ – театралната и литературоведската терминологии се жонглират една друга. В резултат психофизиката – автор смело става... интерпретация. „Сце-



Бойка Велкова и Теодосий Спасов в спектакъла „Рибите молят за дъжд“ по стихове на Борис Христов, НТ „Ив. Вазов“, 1998

ната на текста“ и „Текстът на сцената“ – игра на абстрактна елиптичност и тънка нишка, която винаги „придърпва“, за да се съхрани балансираната двойственост.

Поезията между Аполоновата сло-

весност и Дионисовите средства за представяне.

Кои са те – поетът и актьорът? Какво ги свързва като интерпретатори на поетичната творба? Кое ги мотивира? Естетиката на предизвикващата емоционалност словесна игра.

„Ерос – според Кенет Уайт – означава носталгия по единството, стремеж към единството, а автентичният логос, открит от поета, е израз на това единство. Поетът не е цивилизован, светски. Това е животно на духа и неговата мисъл е дива мисъл, която се създава според собствените му качества, ако му е даден шанс за това.“ (Венцеслав Константинов, „Поетическото съществуване според Кенет Уайт“)

Актьорът/актрисата, според Речник на театъра:

„Като играе дадена роля или възпелтява даден персонаж, актьорът се разполага в самия център на театралното събитие. Той е



DE FACTO



Сцена от спектакъла на Авторски литературен театър „Смъртта на кръга „Мисъл“ 1994. На снимката отляво надясно: Бойко Пенчев, Георги Господинов, Йордан Ефтимов и Пламен Дойнов



Поетически трубадурски двубой между Егвин Сугарев и Бойко Ламбовски 2006, автор и водещ Петър Чухов

живата връзка между авторския текст, указанията на режисьора за играта и очите и ушите на зрителя. Разбираемо е, че подобна обременителна функция го е превръщала в историята на театъра ту в обожавано митологизирано същество, в „свещено чудовище“, ту в презряно създание, към което обществото се отнася с подозрение поради почти инстинктивния си страх от него.” (Павис 2002 : 11)

В периферията на социалния живот, непрекъснато пресичащи границата между славата и маргинализацията, още Платон изгонва поетите и актьорите от своята „Държава“, а елизабетинските поезия и театър са хулени за разпространение на измамни светове и лъжи. Проф. Евгения Панчева в статията „Метаграмата Хамлет“ (в. Култура, 25 април 2014), визира в тази връзка трактатите на Филип Стъбс „Анатомия на постъпките“ (1583) и „Школа на простъпките, съдържаща приятни хули срещу поетите, свирачите, актьорите, клоуните и други такива гъсеници на общността“ на Сти-

вън Госън (1579)

Едно, обаче, не може да им бъде оспорено – вдъхновението, или т. нар. „включване“ към Духа на Божеството.

В статията си „Екстаз и ентусиазъм. За вертикалното моделиране на света и свързаната с него шаманска идеология“, проф. Богдан Богданов откроява два вида свързване – интуитивно и индуктивно. Първият вид авторът отнася към предгръцката религиозна основа, а вторият – към характеристиката на елинизма. Т.е., интуитивното свързване касае тракийската жреческа практика, а индуктивното – десакрализираната обществена функция. (Богданов 1999 : 147-158)

Приложимост на игровия принцип в интерпретацията на поетичния текст – доверие и подозрителност.

Това занимание, което ни освобождава от всички останали, е... играта

Хосе Ортега-и-Гасет

Обикновено игрите се свързват с правила по презумпция. При създаването на поетичния текст правила няма, има критерии, според които един поетичен текст

е добър или не. Същото важи и за интерпретацията на поезията. Няма смисъл от теория. Може да има само коментари пост-фактум – дали авторът / актьорът се е „разтворил“ в текста, доближавайки се максимално до внушението на автора, или се е дистанцирал и налага присъствието си на интерпретатор, което води до множество разклонения в декодирането на текста.

В този смисъл и двата типа творчество хармонират с определението на Й. Хьойзинга: „Играта е действие, което протича в определено ограничено място, време и настроение. То се извършва в определен ред, спазващ дадени доброволно приети правила, извън сферата на материалната полезност или необходимост. Игровото настроение е настроение на възторг и изолираност независимо дали играта е свещена или просто празнична, дали е игра свещена или за забава. Действието се съпровожда от чувства на възвишеност и напрежение и предизвиква радост и отмора.” (Хьойзинга



1982)

Поетът реализира акта на писане отвътре навън. Актърът приема текста за интерпретация отвън навътре. Когато авторът сам интерпретира своите стихове, посоките застигат в андрогинния принцип. Наличието на публиката поставя автора в качествено нови обстоятелства, които го превръщат в актьор. „Авторът е не само говорещ индивид, който е произнесъл или написал текст, но е и принцип на групиране на дискурси, той е единство и източник на тяхното значение, както и център на тяхната обвързаност“. (Постмодернизъм 2001, превод от руски мой М.К.)

Авторски литературен театър (АЛТ)

1992 – 2002 г. и спектаклите му: : „Тела и текстове“ (1992), „Смъртта на кръга „Мисъл“ (1994), „Живи и мъртви в българската поезия“ (1996), „Резерватът Висящите градини на България“ (1997), „Как ехото заглъхва“ (1998). Неповторена и неподражавана остава до днес съвместната работа

на *Георги Господинов, Пламен Дойнов, Бойко Пенчев и Йордан Ефтимов*. От една страна - наваксване на постмодернистичната инерция от Европа у нас, подобно на другите жанрове в българското изкуство в началото на 90-те години. От друга страна - енергия, която се разграничава, плези се на идеологическите окови, страстно търси своята нова идентичност. Типично актьорска е гледната точка и при съставянето на „Българска антология“ – също уникален проект, в който най-добрите български поети „от Герова насам“ са „допреведени“, „допренесени“, „доизлекувани“ от самите себе си. Какъв по-голям жест на приемственост, какъв по-отговорен „поклон“...

Трубадурски двубои – съвременна проекция на древните поетически състезания. Идея, концепция и реализация на Петър Чухов, която е имала 22 издания от 2005 година досега. „Идеята дължа на българските футболисти, плеймейтки и други техни компаньонки, както и на журналистите, които пи-

шат за тях...Помислих си, дали не може поне една трошичка медийно внимание да се отдели и на поетите. Представих си как те не просто излизат и четат стиховете си, а се състезават, като съответно всеки си има фенове, които го подкрепят... Кой знае – може би един ден поетическите двубои ще излязат и на телевизионния екран, може би аудиторията им ще се увеличи.“ Видимото предимство, атрактивност и неизчерпаемост на идеята, авторът изказва така: „Поетът вече не е само глас, чрез който стихотворенията му достигат до съзнанието на слушателите. Той трябва да покаже и други умения, а именно да защитава поетиката си и да търси слабите страни на тази на опонента си. Важни са също и импровизационните способности, което е още една причина събитието да е далеч от статичността на рутинните литературни четения“.

Извън театралната институция.

а. „Слам“ – slam poetry - поезия, която авторът не рецитира, а играе. Ателиета по „Слам-поезия“ са правени в Червената къща (2007) с Бас Бьотхер, в рамките на Литературен салон Русе (2008) с лектори Цвета Софрониева и Франк Кьотген (източник Литературен в-к), във Франкофонски център-Варна (13 май 2010) и др. В анонса към „слам“ събитие в DADA Cultural Bar (16 юни 2010) четем: „Слам поезията е всичко друго, но не и скучен поетичен рецитал. Тя е бурна, дива, бърза, понякога смешна, понякога груба,



Мегабитово поетично кабаре 4 x 4 на Радослав Чичев, Ясен Василев, Иван Димитров и Мирослав Христов



DE FACTO

но винаги актуална и експериментална по своята същност... Поетът не може да използва реквизит, костюми или музикални инструменти... Публиката... може да освирква или подкрепя поета не само в края, но и по време на самото изпълнение..."

б. Пърформанс – в тази сценична форма поетът се явява в „свое лице“, със своята биография, със своя личен и творчески опит, постижения и търсения. Всички театрални средства, които използва при представянето на поетичния си текст, не го крият зад маска, не го персонифицират, а са само помощни. Нещо повече – начинът на употреба на мимика, жест, действие, преекспониране на текста или необичайното му насочване в неклиширания самосмисъл – се извършват пред публиката с ясното съзнание, че тя е привлечена в един „мейкинг“, който авторът прави на живо пред нея. Той няма за цел да се „прави на груг“. Тук може да се визуира текстът на Алек Попов „Ролите на писателя“, за да се открие разликата. Иронично-емпиричните аспекти, които разглежда Алек Попов: „Писателят като съвестта на нацията“, „Писателят като предател“, „Писателят като шпионин“, „Писателят като пърформър“, „Писателят като отцеубиец“, „Писателят като хулиган“, „Писателят като алхимик“, „Писателят като неидентифициран субект на словото“.

Представители: Ясен Василев, Поетично трио „ПоеЗ“ (Елица Мавродинова, Иван Брегов и Стефан Радев), Виргиния Заха-

риева и др.

Намеренията и изследователските хоризонти откриваме например в анонса на визуално-поетичния пърформанс „Поезия за докосване“ в Русе 19 май 2012: „Думи и осезание – поезията като музика, образът като ритъм, допирът като чувство, думите като форма, общуването като танц. Може ли поезията да има материален израз? Колко тежи една метафора? Какъв е цветът на сравнението? Как да докоснем ритмата... Танцуват ли словесните образи?“

Още опити на Стефан Иванов и Красимира Джисова в Сатиричния театър с „Breaking news: пиша за теб и за себе си“ - 10 май 2007; „Без упойка“ с Петър Петров - 29 януари 2014 и др.

„Мегабитово поетично кабаре 4 x 4“ – Радослав Чичев, Ясен Василев, Иван Димитров и Мирослав Христов играят с общо 16 свои творби, включени в дебютните им стихосбирки. Реализира се в различни градове на страната като поетично турне.

Театрални спектакли.

а. Припомняме дългогодишната традиция на „Театър на словото“ в България, имената на първооснователите Сава Огнянов, Васил Кирков, Николай Масалитинов, Зорка Йорданова, Петя Герганова, Константин Кисимов, Владимир Трандафилов, на следващото поколение: Славка Славова, Спас Джонев, Таня Масалитинова, Снежина Челебиева, Катя Зехирева, Иван Чипев, Лиляна Шопова, Йорданка Кузманова и др.

б. Николай Гундеров с „Леку

четива“ - в края на 90-те години е удостоен с Почетен диплом от Международната академия за изкуства в Париж за авторския си спектакъл. Поетичната пиеса, в която Николай Гундеров е автор, режисьор и актьор, е представяна в София, Будапеща, Виена, Братислава, Прага, Берлин. Част от проект „Неонов театър“, показан за пръв път в Малък сезон на младата режисура на ТР Сфумато. „Този тип театър се стреми към съчетаването на мимолетността на театъра с константната на текста, при което е важно не как авторът ще изиграе текста, който е написал, а как самият текст ще изиграе него.“ (в. Капител)

в. НТ „Иван Вазов“: „**Рубите се молят за гъжг**“ – спектакъл на Бойка Велкова и Теодосий Спасов по стихове на Борис Христов – 1998. „Това бе музикален спектакъл, провокиран от моя приятел, поета Борис Христов. Създаден е заедно с приятелите ми Румен Тосков и Христо Йоцов. Това е нашата любима игра - музикантска и танцьорска, защото там Бойка танцува. Драматургията е естествена. Програмата от този спектакъл е вече на диск, за което много се радвам. Той излезе в САЩ, издаден от музикалната къща „Традишънъл крос фолк“ (Теодосий Спасов през <http://www.segabg.com>)

г. Две събития на Програма „Сфумато – Поезия, леки вечерни четения“: „**Чета Елиът, слушам Бийтълс**“ – премиера 9 април 2005 - с участието на Албена Георгиева, Владимир Пе-



нев и студенти от НАТФИЗ и гласа на Томас Елиът. Специалното участие на *Георги Господинов* поставя автентичността на словото в отправна позиция и толерантно съжителства на сцената с актьорската гъвкавост. За да привлече и самите *Маргарита Младенова* и *Иван Добчев*, които също са „на вихор“.

г. **„Преселници от сънища“** – премиера 7 април 2006 – спектакъл по текстове на *Ани Илков*, сценарий и постановка *Иван Добчев*, определен от *Георги Каприев* като: „лишен от неадекватни претенции“, „с който Добчев и младежите се справят по изключително очарователен начин“ – необременената свежест на второкурсниците в НАТФИЗ едновременно трансформира и съхранява постмодерната сложност и метафоричен апокалипсис на автора.

Гост-премиерен в ТР Сфумато (2 ноември 2011) е мултимедийният хайку-спектакъл **„Безопасни игли“** – свободен проект на професионални артисти, който се играе България и чужбина на български, английски и руски език под патронажа на посолството на Япония в Р България. Драматургичен текст от 105 хайку на *Петър Чухов*, който „битува“ в две плоскости: тази на автора – гласът му е комбиниран с изображения, върху които текстът е монтиран на другите езици. В Москва този вид театралност беше наречен „лингвистичен празник“ от руската публика на „Безопасни игли“. Втората плоскост е на актьора. Хайку се

превърна в театрална реплика, а различното звучене на български, английски и руски езици обогати атмосферата на спектакъла с дълбока и неочаквана асоциативност. На английски „ухае“ на Дикенс, същият текст, произнесен на руски – на филми с Людмила Гурченко...

е. Университетски театър при НБУ: **„Ела, легни върху мен“** премиера ноември 2011. Част от изследователски проект „Съвременна българска литература и театър“. Идея и постановка на *доц. Снежина Петрова* със студенти от Нов Български Университет по стихосбирките „Картички“ и „Писма“ от *Силвия Чолева*. В интервю на София Папазова по повод спектакъла, поетесата казва: „...Стихотворенията звучаха различно. Това обаче ми хареса. Още повече ми хареса решението на *Снежина Петрова*, защото тя показва, че поезията може да действа в различни ситуации, че това не е някакво милозливо хленчене за леко луди, каквото повечето

хора си мислят, че е...”

ж. Сатиричен театър: **„Сърцето е заложна къща“**, премиера 25 април 2014, спектакъл на *Вели Чаушев* по стихове на *Валери Петров*. Работата на Вели Чаушев с поетичното творчество на Валери Петров е пример за дълггодишна творческа обсебеност на актьора от автора, която е дала много спектакли през годините. Номинацията за Нобелова награда за литература на българския класик съдържа в себе си и възшебството неговите текстове да извличат дълбока театралност дори само от дъха между думите.

Изброяването и анализът на артефактите по темата може да продължи още много. Целта обаче е в припомнянето, във филтрирането, в добротото „проектиране“, в откриването на още форми и, най-вече, аудитории. Защото, ако не се осветяват, явленията могат да останат тъжно неоткрити за цели поколения.



Фото-хайга от спектакъла на П. Чухов и М. Кисьова „Безопасни игли“, Москва, 2012

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

БУРГТЕАТЪР – ПО СЛЕДИТЕ НА ИЗГУБЕНИТЕ МИЛИОНИ

Ивета Гонаус



Бургтеатър, снимка: Георг Соулек

Бургтеатър, най-важната театрална институция в немскоезичното пространство, преживя през тази година един от най-големите скандали в близо 240-годишната си история – уволнението на интенданта поради „грубо нарушаване на задължението за полагане на грижа в длъжността си на директор.“ Хрониката на скандала около немския режисьор Матиас Хартман, директор на театъра от 2009 г., е абсурдна, гротескна, тъжна, пълна с неочаквани обрати и въпроси, които може би завинаги ще останат без отговор. Кълбото на финансов хаос в Бургтеатър започва да се разплита, когато в края на 2013 година вицедиректорката на театъра, Силвия Стантейски, е уволнена поради несъответствия в счетоводството – до 2013 г. тя е търговска директорка на театъра. При изготвянето на годишния счетоводен отчет са открити 9000 евро, които тя е превела от сметката на Бургтеатър в личната си сметка. След нейното уволнение ревизори преразглеждат трите финансови години (от 1.9.2010 до 31.8.2013), през които

Стантейски е била търговска директорка. Излезлите през февруари резултати от разследването разкриват херметична финансова конструкция, в която важна роля играят фалшифицирани документи и квитанции, подправени счетоводни баланси, данъчни трикове. В „креативното счетоводство“ на Стантейски няма нищо креативно: чрез фалшифицирани документи тя успява да прикрие реалната финансова ситуация на Бургтеатър ООД. И през трите разследвани години тя е оперирала по сходен начин – в края на финансовата година, на 30/31 август, в касата на театъра са внасяни големи суми в брой (през 2011 – 70 743 евро; през 2012 – 183 728 евро; през 2013 – 54 409 евро). Лицата, които са внасяли сумите, между тях и Стантейски, са сътрудници на Бургтеатър (в списъка се срещат и имената на известни режисьори и актьори). Подписите върху много от платежните нареждания за плащане в брой са фалшифицирани. В хода на разследването някои от сътрудниците отричат автентичността на подписите си

или отричат да са внасяли пари в касата. Една от разписките документа, че на 30-и август 2012 г. известният немски режисьор Кристоф Шлингензийф внася в касата 6 000 евро. Шлингензийф почина на 21-и август 2010... Не може да се установи със сигурност откъде всъщност са дошли парите в брой. Една част вероятно са били частни средства на бившата вицедиректорка или средства на ангажирани в Бургтеатър творци, на чиито финанси Стантейски е била попечител или им е извършвала счетоводни услуги. Няколко месеца по-късно, през октомври и ноември, внесените през август в брой суми, в почти идентичен размер, са изтегляни от касата. Кръгът се затваря. Но получателите на парите не си спомнят за този трансфер. Друг финасов трик на Стантейски: театърът е получавал данъчни облекчения за спектакли, които от години не се играят. Според доклада на ревизорите Стантейски ръководи икономическия сектор на театъра прекалено централизирано, като изолирана в контейнер органи-

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



Бургтеатър, сцената, снимка Райнхард Вернер

зация, в която само тя има достъп до важни информации и която само тя разбира. Тази „контейнер организация“ е била по-скоро кутията на Пандора, която Матиас Хартман благоразумно е избягвал да отвори. Малко вероятно е, че интендантът на Бургтеатър не е забелязъл нищо от нередностите и финансовото жонгльорство на Стантейски. Противоречив на твърденията му, че не е знаел нищо, е фактът, че още през 2011 г. Хартман възлага на известния в немскоезичните културни среди финансов експерт Петер Радац да анализира финансите на театъра. Хартман очевидно е подозирал нередности в икономическия сектор на Бург. Трудно е да се повярва, че на опитен интендант като Хартман (преди да дойде в Бургтеатър той ръководи 5 години Шаушпилхаус, Бохум, и 4 години Шаушпилхаус, Цюрих) му липсва усетът, че може би премиерите са прекалено много или някои от продукциите са прекалено скъпи. Неправдоподобно звучи и

изказването му в интервю за немския „Шпигел“, че му се е струвало, че е контролиращ манияк, защото винаги е изисквал информации, но за целия икономически отдел е бил един досадник. По-правдоподобна е версията, че за Хартман е било по-удобно да си затваря очите и да се надява, че всичко някак си ще се оправи или че субсидиите за театъра ще бъдат увеличени. Но в неговата ситуация не е въпрос за избор дали да се игнорира или да не се игнорира проблемът, защото като директор на Бургтеатър той е и икономически директор. Според недвусмислено формулираните задължения на интендант в подписания от него договор той е отговорен за „целесъобразното и пестеливо управление на предоставените на Бургтеатър за изпълнение на неговите задачи средства“.

Още по-голям шок от „случая Стантейски“ предизвика през февруари новината, че се очаква бюджетният дефицит на Бургтеатър за 2012/2013 г. да възлезе на

8,3 милиона евро. Към тази сума се прибавят още 5 милиона евро неизплатени данъци, които се дължат на пропуски от страна на бившата търговска директорка. Според окончателния годишен счетоводен отчет за 2012/2013, който стана известен през април, бюджетният дефицит възлиза на рекордната сума от 19,6 милиона евро. Ансамбълът на Бургтеатър отказва да повярва, че за огромната финансова загуба е виновна единствено Стантейски. На 15-и февруари ансамбълът гласува вот на недоверие на интенданта Матиас Хартман (83 подкрепят вота на недоверие, 31 са против, 2-ма се въздържат). Силвия Стантейски е от 33 години в Бургтеатър и за всички е била „добрият дух“, „добрата фея“ на театъра. Винаги готова да помогне със съвет, има решение за всеки проблем. Пълни с вълшебна пръчица дупки в бюджета, превръща нулата в милион минуса в плюс. Колко жалко, че и добрите феи нямат безгранична власт и в полунощ каретата се превръща в тиква. Основната причина, поради която на 11-и март министърът на изкуството и културата уволни интенданта на Бургтеатър, не е вотът на недоверие, а резултатите от юридическите експертизи, проведени с цел да се изясни вината на Хартман. В тях недвусмислено е установена както отговорността на Хартман за финансовата криза, така и грехът нарушаване на задълженията му като директор спрямо поверения му театър. Хартман смята това решение за „несправедливо и погрешно“ и оспорва уволнението си пред съда. В започналия през

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

юни процес той изисква от Бургтеатър 2 милиона евро - сумата, която би получил до изтичането на договора му през 2019 година.

Интересна е и ролята във финансовата афера на театъра на Георг Шпрингер, шеф на Холдинг Бундестеатър, в който от 1999 г. са обединени Бургтеатър, Академичният театър, Държавната опера и Народната опера. Тъй като основната функция на холдинга е контролът на бюджета на поставените под надзора му театри, може да се каже, че при Бургтеатър холдингът не само се проявява в основната си мисия, но може би носи и отговорност за дългогодишното замаскиране на финансовите проблеми. В юридическата експертиза, на която се основава уволнението на М. Хартман, се изказва подозрението, че Шпрингер „е разполагал с информации за положението на Бургтеатър, които не са били известни на останалите членове на управителния съвет на театъра.“ Освен това не е изключено шефът на холдинга да „е знаел за трюковете на бившата търговска директорка Силвия Стантейски“. След като Шпрингер не е „взел ефикасни мерки за отстраняване на съществуващите от години неизправности“, а холдингът не е изпълнил основната си задача на контролираща инстанция и са били необходими външни контролори, за да се установят значителните нарушения, е логично да се запита: нужен ли е скъпоструващият холдинг? И не е ли много по-ефикасно да се наемат външни експерти?

Въпреки че финансовата криза

в Бургтеатър не е епицентър на световен икономически колапс и съотношението на финансовите проблеми на Бург спрямо световните е както на куклена къща спрямо Версай, те се задвижват от сходни енергии, механизми, protagonисти. Вечните kids (М. Уелбек), неразбиращи сериозните неща, неспособни да поемат отговорност, заразени от глобалния вирус на консумиране и алчност, с неразбиращи широко отворени невинни очи. Стантейски, Хартман и отчасти Шпрингер категорично отричат да имат вина за финансовото състояние на театъра и се обвиняват взаимно при всеки удобен случай. Но как се стигна до ситуацията най-богатият театър в света (годишни субсидии – 47 милиона евро) да е на ръба на фалита? Една от основните причини: прекалено многото и прекалено скъпите продукции, които театърът години наред е финансирал и които всъщност не е можел да си позволи. През 2009 г., първата година под интендантството на Хартман, в Бургтеатър се състоя „фойерверк от премиери“ (М. Хартман) – вместо обичайните 20 - 22 премиери бяха показани 30. Режисьор на осем от тях беше Хартман. През 2009 и 2010 г. той инсценира 12 спектакъла, между които и адаптирани версии на негови проекти от Цюрих и Бохум. Оказва се, че и най-богатият театър на света не е в състояние да финансира тази амбициозна творческа продуктивност. Като основен аргумент в своя защита Хартман подчертава факта, че под негово ръководство Бургтеатър има най-голям брой зрители

и най-високи приходи в своята история. През сезон 2011/2012 броят на зрителите се увеличава с 15 процента в сравнение с 2008/2009 г. (последния сезон на предшественика на Хартман). Под интендантството на Хартман зрителската посещаемост достига впечатляващите 89,4 процента. Засиленият зрителски интерес допринася за престижа на театъра и в повечето случаи е показател за качеството на предлаганите продукции, но в случая не допринася за здравословния му финансов климат – неконтролируемите разходи стопяват нарасналите приходи. Като причина за бюджетния дефицит Хартман напълно основателно посочва и факта, че от 1999г. австрийските бундестеатри почти не получават от държавата обезщетение за годишното инфлационно индексирание на заплатите на служителите. Това несъмнено затруднява успешния



Бургтеатър, интериор,
снимка : Георг Соулек

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

мениджмънт на театъра, но не го прави невъзможен – Държавната опера и Народната опера дори успяват да натрупат резерви. Матиас Хартман обвинява и своя предшественик Клаус Бахлер, че напускайки театъра, оставя в наследство бюджетен дефицит от 15,3 милиона евро. От Мюнхен незабавно последва възмутеното опровержение на Бахлер – той е категоричен, че е предал театъра с напълно балансиран бюджет и заплашва да заведе дело против Хартман заради оклеветяване, ако продължава да твърди „неистини“. Матиас Хартман се стилизира като жертва, преиграва ролята си на незнещ, на наивен, невинен. Отегля се в творческата сфера на интендантската позиция, неумело се дистанцира от мениджърския ѝ аспект, въпреки че при поемането на театъра многократно подчертава икономическите си успехи в ръководените от него театри.

Крахът на американските финансови институции разтърси глобалната финансова система – фалираха банки, фирми, цели градове и държави стояха и още са на няколко крачки от фалита. През последните години Австрия преживя най-големия финансов и корупционен скандал в своята история. Австрийската банка Хипо Алпе Адриа бе доведена до фалит от некомпетентен и криминален мениджмънт. В отчаяния си опит да я спаси от банкрут правителството одържава банката, а австрийският данъкоплатец (и неговите внуци) получиха привилегията да поемат няколко

милиарда евро дългове (точната сума би трябвало да се установи през следващите години). Разбира се, медиите се занимаваха дълго и подробно с аферата „Хипо Алпе Адриа“. И въпреки разобличителните, възмутени, осъдителни анализи и коментари, тонът им не може да се сравни със страстта и емоционалността, с които медиите реагираха на аферата „Бургтеатър“. Скандалът се отразяваше с откровено злорадство или от позицията на поучително размахан пръст, изброяваха се дразнещи факти от управлението на Хартман, които досега не се коментираха официално, не липсваха и по-трезви материали. (Но дори и при най-добра воля е трудно да се игнорира феодалният привкус на факта, че сестрата на Хартман и нейният съпруг ръководят детския и юношеския сегмент на театъра, а съпругата му – режисьорката Александра Лидтке, инсценира в Бург.)

Защо финансовата катастрофа в Бургтеатър изтръгва повече емоции от фалита на голяма банка или на цяла държава? Може би защото не са много понятията, в които австрийската идентичност се проектира с такава категоричност. „Митът Бургтеатър“ разказва, съхранява, рефлектира националното битие. Банките са абстрактни, взаимозаменяеми институции – националната същност трудно може да се идентифицира с тях. Още по-трудно е някоя банка да се превърне в мит (в митове по-скоро се превръщат историческите и фиктивните персонажи, които ги обират). Или може би медийното

въздействие се дължи на разочарованието, че „митът Бургтеатър“ в най-новата си история е още една глава в глобалния финансов апокалипсис. Разочарованието от провала на трудно поддържаната илюзия (дори и за средната класа не е лесно напълно да „забрави“ цените на билетите), че театърът е пощадена от капитала, от всекидневното територия. Разочарованото осъзнаване на невъзможността Бургтеатър да бъде само „мит“, а не „ООД“.

Не без основание основният аргумент, който Матиас Хартман изтъква в своя защита, е засиленият зрителски интерес и повишената посещаемост. Хартман внесе нова енергия в Бург. Пробуди Дионис, който се беше унесъл в сън от скучноватото и с някои изключения прекалено конвенционално интендантство на К. Бахлер. През изминалите пет години в репертоара на Бургтеатър неизменно присъстваха постдраматични проекти (повечето бяха впечатляващи); работеше се със съвременни драматургични текстове, немскоезични и чужди (не всички сполучливи като сценична реализация). През сезон 2012/2013 акцентът бе поставен върху австрийската драматургия. Интересно беше припомнянето на националното чрез различни режисьорски нагласи и естетики – строгата, аскетична „Електра“ (Хуго фон Хофманстал) на Михаел Талхаймер и виталният, избрал езика на съвременната попкултура „Талисман“ (Й. Нестрой) на Д. Бьош. Хартман показва безпогрешен усет в избора на поканените в Бург режисьори

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

– Давид Бьош, Алвис Херманис, Михел Талхаймер, Андреа Брет, Дитер Гизинг, Роланд Шимелпфениг. Преди всичко спектаклите на Д. Бьош са причина в публиката все по-често да се забелязват млади лица. Под интендантството на Хартман Бургтеатър редовно бе канен на фестивала Theatertreffen Berlin, продукции на Бург получаваха престижни театрални награди. Ако Хартман бе провел по-селективно и концентрирано репертоарната си политика и бе фокусирал художествената си визия върху няколко основни приоритета в програмата, вероятно щеше да предотврати огромния дефицит, дори и да бе задържал скъпите гости-звезди. За съжаление Дионис не се отличава с разсъдливост и мярка, предпочитат „фойерверка от премиери“ пред таблиците на Excel.

В периферията на финансовия скандал беше коментирана и режисьорската дейност на Матиас Хартман. Твърдението, че Хартман е посредствен режисьор, е невярно, може би повлияно от известна доза професионална завист, необективно. Той показва и преди, и по време на интендантството си в Бургтеатър интересни и оригинални проекти едни от най-добрите му работи са: „1979“ по романа на К. Крахт, „Федра“ от Расин, Гьотевият „Фауст“, първа и втора част, „Война и мир“ по Л. Толстой, „Имануел Кант“ от Т. Бернхард. В спектаклите си той успешно експериментира с различен текстов материал, важен аспект в режисьорската му естетика (вж. сп. „Театър“, 7-9/ 2013)



„Война и мир“, снимка Георг Соулек

е моделирането на сценичното пространство, както и креативно-то, интелигентно използване на нови технологии.

Как изглежда бъдещето на Бургтеатър? Каква роля са играли замесените във финансовата афера протагонисти, ще се изясни в съдебната зала: Хартман и Стантейски срещу Бургтеатър, Бургтеатър срещу Хартман, а прокуратурата разследва Хартман, Стантейски и Шпрингер за фалшификация на счетоводния отчет, фалшификация на документи и злоупотреба с доверие. Седмица след уволнението на Матиас Хартман министърът на културата Йозеф Остермайер назначи Карин Бергман за директорка на Бургтеатър – за първи път в своята история театърът ще бъде ръководен от жена. Назначението ѝ бе посрещнато от ансамбъла с облекчение и радост. К. Бергман е запозната отлично със задълженията и предизвикателствата на

новия си пост – от 1999 до 2009 г. тя е заместник-директорка на Бург. Предстои ѝ трудната задача да намали огромния дефицит на театъра, без да засегне креативния процес и високото качество на сценичната продукция. За да редуцира дефицита, Бургтеатър бе принуден да продаде пробната си сцена в Арсенал за 7,5 милиона евро. Освен това новата интендантка съкрати броя на премиерите през настоящия сезон – вместо планираните от Хартман 19 продукции, ще бъдат показани 13, а на сцена „Казино“ (третото театрално пространство) няма да се инсценира нищо ново, но ще продължават да се играят проекти от изминали сезони. В бъдеще ще бъдат ангажирани по-малко гостуващи актьори; ще бъдат увеличени цените на билетите – най-скъпият билет ще струва 57 вместо 51 евро. Карин Бергман ще остане в Бургтеатър до септември 2016. Good luck!

НА ТЕАТЪР В ШВЕЙЦАРИЯ

ШОКОЛАДЕНАТА ФАБРИКА

Една горчиво-сладка история
за родината, идентичността
и сладките какаови мечти
отвъд тесни граници,
разказана от швейцарска
театрална трупa
Karl's Kuhne Gassenschau

Швейцарската общност не може да се похвали със сцени-монополи като парижката опера, италианската Ла Скала или московския Большой. Цюрихската опера, най-голямата сцена в страната, привлича с разкошните си интериор и екстериор, с традиционните оперни спектакли и с все по-модернизираните танцови и театрални постановки. Ще оставим Цюрихската опера настрана и ще отправим поглед по територията на малката, но красива и талантлива Швейцария, за да спрем в ареал Олтен югозапад. Това е домът на единствената по рода си театрална трупa в страната, която вече 30 години в своите експлозивни спектакли разнища със средствата на синтетичните сценични (и не само) изкуства критични за съвременността теми. Именно това е едно от нещата, които ги правят толкова по-

пулярни и им печелят почитатели из цялата страна – директността по отношение на актуалните за времето социални конфликти е в ядрото на всеки спектакъл, в детайли прецизно изпитан, в съчетание с актьорския, музикантския, каскадьорския, хореографския професионализъм. Винаги проблемен, сюжетът ги води по тънък лед с хумор и сарказъм като трупата твърдо и смело разобличава и пропагандира конфронтацията в дадената ситуация и предизвикват публиката да вземе отношение по въпроса.

Основателите на тази малка, но изключително впечатляваща и талантлива трупa, се запознават в училището по пантомима в Цюрих в началото на 80-те години. Паул Вайленман, Маркус Хелер, Ернесто Граф и Бригит Маар

и не подозират, че това, което през 1984 започва като просто улично вариете ще се развие до неповторима театрална трупa на разностранни таланти – актьорско майсторство, музика на живо, танц и песен, хореография, акробатика, опасни каскадьорски номера, пиротехника в едно. Под вечерното небе на сцена, специално построена и адаптирана за спектакъла във водите на езерото в град Олтен, „Смелчагите на Карл в Уличката на представленията“ предлагат спектакъл и поезия, забавление и нервен гъдел. За 30-годишния сценичен опит и реали-



НА ТЕАТЪР В ШВЕЙЦАРИЯ

зация трупата създава 20 постановки (сред които „Зеленчуковият мост“, „Каменоломна“, „Аква“, „Сило 8“ и други), изнася над 2000 представления пред публика от над 1 000 000 души. Това може да не звучи толкова внушително за нашите представи, но нека не забравяме, че не се намираме в монополна европейска столица и за пропорциите на Швейцария това е една доста сериозна заявка за признание, утвърденост и значимост в сферата на театралното и сценичното изкуство в страната.

Съумяват ли обаче героите да останат несломени духом и в поредната си продукция? В последната премиера на немски език - „Фабриката“ – далеч не става дума само за швейцарски шоколад. Съставът дръзва да се противопостави на „всеобщото човешко благо“ – масовизацията в производствената индустрия и да покаже кое качество отличава швейцарците от обкръжаващия ги глобализиран свят. В леко горчивия спектакъл става въпрос за това, че всички искат по парче

швейцарски шоколад, а някои са готови да го погълнат в цялост заедно с предприятието. „Фабриката“ разказва историята на една очарователна, традиционна шоколадена фабрика, която попада под прицела на великата сила, наречена китайски пазар. Това, което първоначално изглежда като изключителна възможност с разгръщането на всяка следваща картина ще се окаже най-голямото предизвикателство за сътрудниците. Китайците с първата си поява на сцената единствено като солидни инвестори и купувачи, в последствие настояват да научат не само тайната рецепта на швейцарския шоколад, а на закупуването на цялата фабрика и нейното „обзавеждане“, и транспортирането ѝ в Китай. С всички честни средства ръководителят на производствената дейност Maitre Chocolatier се бори за запазването на фабриката, на работните места, на идентичността на дружеството. Отчаяната, неравностойна борба срещу китайското господство го измъчва и го тласка към ужаса-

ваща контрамярка, а в резултат и към екзистенциалната бездна. Единствената битка, която печелят работниците, е възможността да останат верни на своя идеал и с цената на принудата да започнат всичко отначало. (Колко добре характеризира тази история швейцарската общност!) По традиция и напълно в стила на трупата, на финала на представлението сцената се превръща в плаващ сандък на чудесата, изпълнен с музика на живо, каскадьорски номера, пукот, огън и дим.

Във „Фабриката“ откриваме характерните за състава дързост и чар в съчетание с комичното, лиричното, на които във всеки спектакъл е отредена главна роля. Главното все пак е не само моментното забавление. Целта отново е да се подтикне зрителя към размисъл върху критичната ситуация, която изпълнителите създават непосредствено и напълно реалистично пред очите му; да подканят към осмисляне на идеята зад историята. Режи-сьорските идеи и решения са грандиозни, експлозивни, сценарият – реалистичен, захващащ, действието – живо, с логична последователност. Актьорската игра – спонтанна, искрена, затрогваща. Това, което излъчват актьорите на сцената, е една абсолютна автентичност в отделните аспекти на постановката. Паул Вайленман и Бригит Мааг виждаме все още в действие с всичката им всеотдайност и страст до колегите от новото попълнение, сред които забележителното сопрано Мария Аугуста Балла, актьорите Даниел Бил, Тереза Дави, Луи-



НА ТЕАТЪР В ШВЕЙЦАРИЯ

джи Прециозо, Гидо Франк, Леа Хадори, Томас Хошетлер, Денис Винтчи. Ернесто Граф от години уверено изпълнява ролята на консултант и представител на трупата, а на Маркус Хелер благодарим за техническата част и декорите. За представлението са мобилизирани 59-ма статисти, а броят на служителите зад кулисите е още по-внушителен.

Karl's kühne Gassenschau е ярко доказателство, че и извън стените на големите театри швейцарската театрална сцена поставя възвисени цели и може да поддържа едно високо професионално равнище и да посреща критици, специалисти и любители с отворени обятия и гордо вдигната глава. Това е една кауза, за която е работено и продължава да се работи всеотдайно със завидно постоянство и неотслабваща енергия, и която заслужава по-голям спектър на внимание. Трупата е творец и вдъхновител на онзи вид съвременно изкуство, което е почерпило от традицията, но се развива в своето време и се



развива по собствена рецепта въпреки огромния наплив „новаторски“ влияния. Моторът ѝ през всичките години е несломимото желание да рушат граници, съчетавайки иновациите на времето със забавлението. Трупата убягва на всякакъв тип категоризация и не остава достатъчно дълго на едно стъпало, за да бъде шаблонизирана. Постоянство намираме не само в професионалното развитие (към което директорите на трупата са широко скроени), но и в актуалността по отношение на съвременния свят и обществените проблеми. Една от целите им е постоянно да изпитват и да разширяват измеренията на фантазията.

Чрез постановката „Фабриката“ съставът доразвива своя възглед за модерния народен театър, насочен към широката публика.

Прекрасното и естетически ценното в сферата на сценичните изкуства изисква време и търпение, изключително добра подготовка, изпипване и на най-малкия детайл и ясна цел, която зрителят да улавя постоянно. Рецептата на успеха според основоположниците на трупата включва определена доза фантазия, упоритост, преданост, доверие, ентузиазъм, старание, грижливост, кураж, креативност, прецизност. Но точното количество на всяка от съставките не се издава, пази се като банковата тайна и тази на шоколада. Все пак мотото на майстора на шоколада в спектакъла „Фабриката“, Ернесто Анджелини, е „винаги качество пред количество“, а Паул Вайленман добавя и нещо за „златната среда“ по въпроса.

През март 2015 реномираната трупа ще омагьоса своите почитатели и на френски език с грандиозния, мощен, подвижен театър в Сент Трифон, Западна Швейцария.

Аврора Андреева





МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ



Рубриката
се поддържа
от фонд
Култура

ДВЕ ПРЕМИЕРИ

Николина Делева

„АНТИГОНА“, ПРОТЕСТА И ТРАГЕДИЯТА

Театър София, „Антигона“, авт. Ж. Ануи, реж. Ив. Добчев, сц. Ст. Памукчиев, костюми П. Боюкова, в ролите Д. Симеонова, К. Старейшинска, И. Константинов, С. Петкова, А. Мутафчиев, Н. Калудова, Н. Върбанов,

Сюжетът на Антигона, който води своето начало от древногръцкия мит за Едип, има многобройни и различни интерпретации в различните епохи. Освен Софокъл, той вдъхновява Еврипид, Жан Расин от епохата на Класицизма през XVII век, Фридрих Хьолдерлин през XIX век, Жан Кокто, Бертолт Брехт и Жан Ануи през XX век, както и други преди и след тях. За драматургична основа на своята версия на Антигона Иван Добчев не използва класическата пиеса на Софокъл, а по-съвременния вариант на френския драматург Жан Ануи. Основният конфликт при Софокъл е между „неписаните“ закони на религията и морала, които се смятали за богоустановени и непроменими, и човешките закони, които са изменчиви и непостоянни. При Ануи темата по-скоро е свързана с проблема за сблъсък между личната позиция на човека и наложените от властта закони. Погледнато от този ъгъл Антигона може да бъде възприета като своеволна нарушителка на обществения ред, хулиганка-идеалистка, мотивирана от юношески максимализъм да се противопоставя на властта. В пиесата на Ануи - за разлика от класическата древногръцка драма, няма пряка и директна намеса на боговете в съдбите и делата на хората, но въпреки това единственият възможен избор за героите е да приемат отредените им роли и да извървят до края пътя на съдбата си. Трагедията е следствие от противопоставянето на два еднакво силни характера - Антигона и Креон.

Представлението на Ив. Добчев не следва пунктуално текста на Ануи – направени са промени и съкращения, добавени са разговорни

реплики на съвременен жаргон - например финалната фраза на Хора: „тъпа история, тури му пепел“. Последната реплика би могла да бъде възприета доста двусмислено - може да бъде отнесена към разказаната история, но може да се възприеме и като самоотричане: „тъпа история е това представление, тури му пепел“.

На сцената няма цвят и жизненост, всичко е в убити, кални цветове. Мястото на действието в трагедията - Седмовратата Тива, е представена чрез седем тъмни платна, разпънати на летви (инсталация на художника Ст. Памукчиев), чува се жужене на мухи, а по средата на сцената е трупът на Полиник. Липсва единствено смрадта на разлагащото се под лъчите на слънцето тяло. Впечатлението е макабрено и зловещо почти като във филм на ужасите. Над авансцената се извисява конструкция, наподобяваща рог или фуния на старомоден антикварен грамофон. По-нататък в действието от тази фуния се сипят песчинки, неясно какви - метафоричен прах на времето и на забравата, или реалният прах, засипващ трупа на Полиник? Сценографията на спектакъла е статична и скучна.

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Не е ясно какво мотивира избора и като художествена инсталация, предназначена за изложбена зала тя може и да има своите качества (тази преценка могат да я направят специалистите по художествени инсталации), но като декор и визуална среда не допринася с нищо за спектакъла.

В началото на представлението сред дима, който се стеле над сцената, през една от портите се появява качено на дървени платформи, зловещо на вид същество с белосано лице с черни ивици. Оказва се, че Съществото е жена (Д. Симеонова), която изпълнява ролята на Хора от древногръцката драма – не става ясно дали това е случайност, преднамерен и закодиран художествен замисъл или просто е стремеж към оригиналност? Думите на Хорът отекват повторени като ехо от други гласове, докато той-тя в своя монолог-пролог представя персонажите от бъдещата трагедия, създавайки ситуация на „театър в театъра“: „Антигона е онова дребно, слабо момиче... тя си мисли, че сега ще се превърне в Антигона, че от дребно, слабо и затворено момиче ...изведнъж ще се превърне в героиня“. В това представяне Антигона все още не е актрисата, която играе тази роля, но все още не е и героинята от пиесата. Хорът въвежда в трагедията не само публиката, но и героите. По-нататък в хода на действието той е водач, коментатор, наблюдател и участник в действието.



Антигона

Той представя и идеята за детерминизма и неизбежността – знае какво се е случило в миналото и какво предстои да се случи. Никой няма шанс да се измъкне от императива на своята предопределеност.

Съществото-Хор след пролога съблича странната си дреха, слиза от котурните и остава по черно трико. Движенията му – котешко примъкване, приплъзване около героите, слухтене и криене по ъглите напомнят на известния персонаж Ам-гъл от филма „Властелинът на пръстените“. В хода на действието се появяват и други персонажи с лица с черни бразди, като прогорени следи от черни сълзи. Белосаните лица и дървените платформи явно са препратка към външните отличителни белези на актьорите от древногръцката драма – маски и котурни, но в същото време визията на спектакъла напомня на естетиката на зомби-хорър филмите от черно-бялото кино: зловещи белосани лица с черни ивици, драматична музика, експресивни жестове с разперени и протегнати ръце, изкривени пози на тялото, изнесени високо гласове в патетични декламации. Трагичността в актьорските изпълнения се усеща като емоция и преживяване само в някои моменти, но през повечето време си остава само външна театрална форма. В някои сцени представлението доскучава, защото е външно статично – няма друго действие извън диалога, който е разказан и обстоятелствен, в еднообразен приповдигнат тон.

Спорни и неясни като художествена функция са и други елементи

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

от спектакъла. Костюмите са разнородни и в различни стилове. Средновековният кринолин и златистия шал на Исмена, и черния костюм с лъскава якичка на Креон, са като кръпки на сивия фон на останалите, облечени по-скоро като клошари и бедняци – Дойката, Хемон, стражите. Не е ясно има ли художествен замисъл зад тази еkleктика, и какъв е той. Финалът на пиесата изглежда като самоцелно търсене на пикантерия и скандал с разкъсаните дрехи и голотата на Антигона.

Може би най-силната сцена в спектакъла е словесният двубой между заловената да погребва брат си Антигона (К. Старейшинска) и владетелят Креон (И. Константинов). Персонажите са контрастни величини - тя е млада и жена, той е по-възрастен и мъж. Те са в странна и парадоксална ситуация - тя е бунтарка, но бунтът ѝ не е свързан с това да прокарва нови правила, а напротив - да защитава традиционните родови ценности. Той пък е властник-новатор, който се опитва със сила да въвежда нови, граждански закони на общността. Обикновено ситуацията е обратната: бунтарите разрушават традиционните ценности и издигат нови, а тираните се борят за запазване на статуквото. При Ануи Креон не е фанатичен и праволинеен властник, както при Софокъл, а е трагичен образ, разкъсван от съмнения, опитващ се да спаси Антигона.

За да разклати увереността на бъдещата си снаха, Креон ѝ

съобщава, че братята ѝ Полиник и Етеокъл са погребани на случаен принцип - избрали са по-малко смачкания труп за официалното погребение с почести, а другият е оставен да гние на площада за назидание на хората, които биха дръзнали да посягат към властта. В устата му са вложени осъвременени реплики, които да правят паралел с настоящето - той говори като съвременен политик, подгонен от параноята, че някаква опозиция крои заговори и компромати, за да го свали от поста му. Следващият ход-оръжие на Креон е да разколебае и постави на изпитание Антигона с въпросите „Има ли принципи, заради които си струва човек да умре и да се прости с живота си? Какъв е смисълът от геройството?“

В този словесен двубой лъсва разликата между тях двамата - парадоксално той е властникът, но е много по-несвободен от нея, лишена от власт. За нея по-важно и ценно: е да умре заради принципите си, отколкото да живее без тях, тоест да лъже, да се продава, да играе. Нейната сила и свобода са в това, че не се бои от неодобрението на тълпата, болката и смъртта. Креон може да загуби само властта си, докато тя е готова да загуби много повече - живота си, бъдещето си с Хемон, неродените си деца. За нея важи с пълна сила написаното от А. Камю „Бунт и революция“¹⁾ „Бунтът е отказ от една част на битието в името на друга...“, „Аз се бунтувам, следователно съществувам“ и „Аз се бунтувам, сле-

дователно съм сам“.

К. Старейшинска и И. Константинов имат силни моменти в изпълнението си, но не показват максимума на актьорските си възможности. Ролята на Антигона е трудна и тежка и личат огромните усилия и старанието на младата актриса. Тя успява да постигне „хулиганско“ излъчване, каквото е било изискването на режисьора по време на кастинга за ролята, но бунтът ѝ сякаш не е подплатен с достатъчно вътрешна мотивация и в някои моменти изглежда като упорство на дете, което просто прави напук. И. Константинов играе добре ролята на властник, но не е достатъчно драматичен като човек, който стоически приема отредената му трагична роля. Властта го е направила самотник.

Смъртта на Антигона повлиява като лавина след себе си още смърт – Хемон (нейният годеник и син на Креон), Евридика (съпругата на Креон и майка на Хемон). Антигона и Хемон се венчават за смъртта и земята е тяхното сватбено ложе - първата им нощ заедно е положени в гроба един до друг. Както казва Хорът: „достатъчно е да дадеш начален тласък и по-нататък събитията се развиват от само себе си... в трагедията надежда няма и затова човек е спокоен“.

Представлението се възприема с разума като нещо любопитно, но емоционалното му въздействие не достига, за да направи зрителя съпричастен с трагедията на персонажите. Въпреки намере-

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

нието на режисьора да ги осъвремени, тяхната история остава отдалечена от настоящето, и не се получават достатъчно допирни точки между днешните реалности и проблемите и пристрастията на „Антигона“.

Всяка власт има опозиция и във всеки век има хора, готови да умрат за идеите и убежденията си - това прави темата за конфликта между индивидуалната воля на човека и официалната власт, актуална във всички времена и системи на управление. Поради тази причина разглеждането на пиесата спрямо актуалния социален контекст на времето и мястото на нейното поставяне е неизбежно. Режисьорът намира паралел между ситуацията на Антигона и нашето съвремие с уличните протести срещу властта до преди месеци. Той адресира представлението към младите хора „склонни към протестиране“ и го посвещава на „сакралните основания на протестиращия човек“.

Дали е случайност и стечение на обстоятелствата, че премиерата на „Антигона“ в Театър „София“ бе толкова близо до последните парламентарни избори, или това е някакъв опит за програмен жест-провокация на режисьор, който причислява себе си към бунтарите? Какъв точно е протестът му – личен, граждански, политически, театрален, творчески? Срещу кого или какво е насочен този протест и от какво е мотивиран? Какво е общото между неговите основания и тези на протестиращите по

улиците млади хора?

За доста от младите хора легитимация на съществуването им е профилът им във Фейсбук, а не някакви идеали. Дали въобще сред тях има герои, които биха се простили с живота си, за да отстояват някакви принципи? Дали днешният аналог на Антигона са тези, които се самозапалват като знак на протест и доколко това е героизъм и идеализъм, и доколко безизходица и отчаяние? Спорно е дали и доколко са сакрални мотивите на протестиращите у нас – освен евентуалните истински идеалисти, вярващи във възможността да предизви-

кат промяна, сред тях вероятно е имало и провокатори, платени митингуващи статисти, футболни агитки, влезли в услуга на нечий партийни интереси, хора, дошли да гледат сеир и да се забавляват, или да повдигнат самочувствието си като станат част от общност, тълпа и нещо по-голямо от себе си и т.н. Не е ясно Ив. Добчев кои точно протестиращи визира и в кои точно припознава своите герои? Съмнявам се, че младата, протестираща по улиците публика, би се влюбила в това представление и би напълнила театралната зала, или издигнала в свое знаме и пример Антигона.

ЖАНА, СТОКОВО-ПАРИЧНИТЕ ОТНОШЕНИЯ И ЛЮБОВТА

„Жана“, НТ „Ив. Вазов“, авт. Я. Пулинович, реж. Я. Гърдев, сц. Т. Димова, муз. К. Николов, в ролите: Св. Янчева, Вл. Пенев, М. Димитров, Е. Телбис, Б. Петринска, С. Бобчева, Г. Кофарджиева, З. Раджаб, Й. Шамли, Бл. Благовев

Първата премиера от новия театрален сезон в Нароения театър е режисираната от Явор Гърдев пиеса „Жана“. След „Хамлет“ и замъкът Елсинор режисьорът се пренася в постсъветска Русия. Автор на „Жана“ е младата, популярна руска драматуржка Ярослава Пулинович. Защо Явор Гърдев е избрал да постави тази пиеса? Възможните отговори сигурно са повече от егин:

- В съвременната българска драматургия така и не се появила актуални текстове, които да отразят адекватната картина на Прехода и свързаните с него социални и личностни проблеми,

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

засегнали обикновените хора и съдбите им. Описаните в пиесата на Пулинович социални реалности и персонажи на Прехода са много подобни на тези у нас - главната героиня Жана се издига от нищото и забогатява, преминавайки през проблеми с мафиоти, лихвари, рекетъори, преживявайки кражби, предателства и банкрут, и започвайки всичко отначало. Превръща се от обикновено момиче в „бизнес вомън“, на която, както казва Виталий от пиесата, всичко и е класно и фирмено – фасонът, апартаментът и т.н.;

- Темата „богатството и/или любовта“ е неостаряваща и винаги актуална, въпреки че сигурно е стара колкото самите пари – примерите за връзка и размяна между материалните средства и любовта са безкрайно много в културата и историята на човечеството. В съвременния материалистично ориентиран свят дилемата на човешкия избор - „да бъдеш или не“, се превръща в „да имаш или да бъдеш“, както отбелязва в едноименната си книга немският психоаналитик Ерих Фром. „Да имаш“ е свързано с властта и притежанието, и тази притежателска нагласа на съвременния свят е причина за екологичните и психологически проблеми на съвременното общество. От друга страна по-рядко срещаният избор „да бъдеш“ е мотивиран от любовта;

- Друга вечно актуална

тема е цената на успеха (социален, материален, творчески и т.н.) - от какво се отказваш, какво губиш и пропускаш, докато го постигаш;

- Професионална амбиция – Явор Гърдев се опитва да надмogne рамките на конкретната история и да превърне тази средна като граматургично качество пиеса в театрално възпъщение на въпроса за трагическата нужда от любов в живота на хората въобще, в общочовешки смисъл. Такова е заявеното от него намерение в анотацията на спектакъла. Той притежава „алхимичното“ умение да превръща обикновените „камъни“ в „перли“ или иначе казано „синдрома на добре режисираната пиеса“ - чрез своята умела режисура от всякакъв граматургичен материал може да направи интересно и въздействащо представление, както за публиката, така и за критиката и журитата на награди и фестивали;

- Ако се вярва на теорията, че в изкуството си творците отразяват и себе си, и между личността и творецът няма категорично разделение, вероятно режисьорът/човекът Явор Гърдев е в търсене на отговорите за смисъла на живота и истински важните неща в него. Съдейки по поредността на поставяната от него граматургия, той е на „трагична вълна“: след трагедията „Хамлет“, с която зада-

ва въпроса „да бъдем или не“, в „Жана“ се занимава с трагическата нужда от любов в живота на хората и дава отговора – можем „да бъдем“, когато обичаме. Няма как да не се съгласим с този отговор, след като с него са съгласни голяма част от човечеството и много всепризнати авторитети, сред които например Библията: „Бог е любов“, Апостол Павел: „щом любов нямам, нищо не съм“ и „тъй остават тия трите: вяра, надежда и любов; но най-голяма от тях е любовта.“¹) и „Бийтълс“, които пеят в своят едноименен вселенски хит „All you need is love“ (Всичко от което се нуждаеш е любов);

- Е, разбира се, остава и вариантът изборът на пиесата да е бил случаен и да няма нищо общо с изброените хипотези, въпреки че пък според една теория няма нищо случайно, и случайностите са невидими за нас закономерности;

Въпреки успеха ѝ по света, „Жана“ е просто сърчно написана пиеса, флиртуваща с масовия вкус към мелодрамата и пикантното. Без режисурата на Явор Гърдев това е просто една сапунена мелодрама. Сюжетът на пиесата е банален и напомня история от жълтите рубрики на таблоидите – любовен триъгълник, в който младият любовник Андрей (Мартин Димитров) изоставя своята богата възрастна любовница Жана (Светлана Янчева) заради

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

бременната от него студентка Катя (Елена Телбис). След като е изгонен от „рая“ на Жана - апартамента с дизайнерските мебели, марковите грехи, материалните удоволствия и задоволяването на всички капризи, на Андрей ще му се наложи да разбере къде е истината в All you need is love (Всичко от което се нуждаеш е любов) или в All you need is money (Всичко от което се нуждаеш са пари). Той и Жана са възплъщение и доказателство на азбучната истина, че никоя от двете крайности не носи щастие - парите могат да направят живота приятен, но не могат да му придадат смисъл, но и само с любов не може да се живее.

В пиесата няма истинска любов въпреки любовния триъгълник - всеки от персонажите е сам по свой начин. Андрей не проявява истински чувства към никоя от двете жени. Отношенията му с Жана биха могли да бъдат оправдани с материалната мотивация - да си осигури социален успех, пари, престижна работа в нейната фирма, да споделя луксозния ѝ живот. Въпреки петгодишната си връзка с нея той продължава да се държи като смотан провинциалист от село и не проявява самочувствието на мъж, който е избран от такава богата и преуспяла жена. Отношенията на Андрей с Катя са съвсем неубедителни и за тях той няма нито материална, нито емоционална мотивация. Не изглежда истински влюбен в нея: нарича я „Повлека-

но“ и отношението му е снизходително и пренебрежително. Май единственото общо между тях, освен детето, което е на път, е това, че и двамата се чувстват неуютно и самотно в големия град, където са дошли от село в търсене на по-добър живот.

Мартин Димитров (Андрей) се държи по-естествено и играе ролята си по-добре в сцените с Елена Телбис (Катя), докато в партнирането си със Светлана Янчева (Жана) е някак изкуствен и неистински. Вероятно тя го респектира с актьорските си качества, опит и сила. Той играе някак притеснено, опипом, с неовладени актьорски средства. В сцените с нея е или статичен като поза и мимика, или преиграва с илюстративен, само външно маркиран драматизъм. Изглежда слабохарактерен и безличен, в изпълнението му липсват дълбочина и вярна емоция. За разлика от него Елена Телбис-Катя се справя много по-добре и убедително с ролята си на простовата и наивна студентка от село, попаднала в големия град. Младата актриса успешно се превъплъщава в малката, слаба и безпомощна пред света Катя, която не умее да се грижи за себе си и безволево се носи по течението. За да не е сама, се съгласява цяла година да дели Андрей с Жана, и дори вече бременна, пасивно го чака да избере една от тях двете.

Жана също едва ли изпитва истинска любов към Андрей - след като е зарязана от него,

отмъстително и без никакви угризения го лишава от бъдеще и от възможността да си намери работа, обрича го на нещастие и мизерия. За нея той е едновременно мъж и дете, нещо като жива плюшена играчка, просто някой за когото да се грижи, поредният каприз, задоволяван с пари. В сцените на интимност тя се опитва да го съблазнява с храна, грехи, луксозни пътувания, защото извън материалното няма какво да му предложи. След нещастното си детство, изоставена с болната си от рак майка от бащата алкохолик, и борбата за оцеляване в света на бизнеса и парите, тя не познава други отношения, освен пазарните на плащането и размяната. Житейските битки са я направили силна, но едновременно с това някъде по пътя е загубила женствеността си - не е имала шанса да разбере какво е да си жена, да обичаш и да си обичан, да даваш, без да очакваш нещо в замяна. Жана е доказателство за верността на максимата „Всичко, което може да се купи с пари е евтино“. Въпреки че може да си позволи всичко, което може да се купи с пари, тя е „бедна“: погълната е от бизнеса и извън него в живота ѝ няма нищо - няма свободно време и интереси извън работата, близки хора и отношения, забавления, споделяне, смисъл и радост от живота. Парите и успеха не могат да запълнят самотата ѝ, и да придадат на живота ѝ онзи смисъл, който се получава от това да бъдеш ва-

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

жен в нечий живот, необходим и обичан.

Драматургичният образ на Жана е доста еднопланов – тя е нещо като зла вещица и злобна кралица от приказките: практична и цинична, силна, сурова и делова, без колебания и сантименти, без размекване, винаги готова за действие и отведен удар. Тя е едва ли не нещо като абсолютно черен образ, което е подчертано визуално от черните ѝ дрехи във всички сцени. У нея няма топлина и отдаване, има притежание и вземане, контрол и купуване. Бледите зачатъци или външни демонстрации на някакви чувства са по-скоро средство за контрол и оръжие за манипулация, отколкото истинско чувство, извиращо от сърцето ѝ. За разлика от приказките при нея няма положителна трансформация до края на историята.

Пог режисурата на Явор Гърдев Светлана Янчева се раздава докрай и прави невероятно силна и въздействаща роля, с която доказва високата си професионална класа и безспорните си актьорски качества. Изпълнението ѝ е впечатляващо, но на моменти нейната Жана е прекалено натегната в поведението си и играеща само на една емоционална плоскост. Светлана Янчева е убедителна в ролята на силна жена, но е прекалено остра в интимните сцени, когато би трябвало в нея да има повече чувственост, уязвимост, копнеж и жажда за нежност.

Истинската страст на ге-



Св. Янчева

роинята Жана е бизнесът, затова в любовните сцени тя не е спонтанна и инстинктивна, а преднамерена и механична. Една от силните сцени в спектакъла е актьорският дует на Жана (Светлана Янчева) и нейният колега Виталий (Владимир Пенев). Истински емоционално затрогващ е моментът, в който те – двамата самотници, танцуват блус на балада на Алла Пугачова, и смесицата от самота, тъга и копнеж за човешка близост се усеща почти сетивно

в театралния салон. Владимир Пенев играе с истинско удоволствие ролята на Виталий и е смешен, трогателен, раздаващ се и истински.

Друг силен момент в изпълнението на Светлана Янчева е монологът на Жана на гроба на баща ѝ – тя е яростна и не прощава дори на мъртвите, припомня си миналото с омерзение, безсилие, злоба и горчивина. Преживените страдания са я закалили и е станала силна и жестока, но е загубила способността си

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

да прощава и да обича.

Добре се справят и актьорите във второстепенните роли – Б. Петринска и С. Бобчева в ролите на служителки на Жана, З. Раджаб - момчето на повикване.

Сценографията на Т. Димова не е само място и рамка на събитията, а играе съществена роля за въздействието на спектакъла. Цветово е решена в бяло, внушаващо усещане за студ и стерилност. Публиката е сякаш в спалнята на Жана, на една ръка разстояние от актьорите и това прави въздействието на представлението още по-силно. Зрителите са в полукръг около подиум, в центъра на който е леглото, което е едновременно любовно ложе и гроб. Зад него е луксозният апартамент на Жана, в който всичко е вносно и луксозно, но не създава усещане за дом, защото е пуст и лишен от живот, смях, уют и топлина.

От граматургична гледна точка финалът на пиесата е абсолютно нелогичен и неоправдан от развитието на действието преди това – безмилостната Жана, която не обича деца, омеква и приема Андрей и Катя с детето им в дома си, и дори замисля план да им го отнеме и да го гледа сама на стари години. Светлана Янчева не успява да бъде достатъчно убедителна в актьорското пресъздаване на тази изненадваща и нелогична трансформация на нейната героиня, която изведнъж се променя в чувстваща и искаща дете.

Начинът Жана да получи какво-то иска, е отново да приложи единствените отношения, които познава - стоково паричните. За нея любовта е сделка и притежание, детето е стока, а парите са власт. Това изключва съчувствието към нея, дори и да е имало зародиш на такова чувство у публиката преди това. Жана е неприятна и плашеща, и по-скоро предизвиква желание да се отдалечиш от нея. За нея няма втори шанс и хепиендът е невъзможен. Нейната трагедия не е само в това, че е сама и необходима на друго същество, а и че не може вече да обича.

Явор Гърдев преодолява граматургичните несъвършенства на пиесата, и я превръща в силно представление. То не успява да надхвърли рамките на частния случай и да увеличи мащабите му до трагедия от липсата на смисъл и любов в живота на хората въобще, но въпреки това заслужава да бъде гледано заради добрата актьорска игра и умелата режисура, които държат вниманието на зрителите неотклонно, докато ги водят през емоциите на персонажите – смях, драма, лирични моменти и трагизъм. Театралното представление, освен естетическа наслада, дава и достатъчно материал за размисъл, ако някой реши да се задълбочава отвъд видимото. Безспорните качества на спектакъла най-вероятно ще бъдат оценени от публиката и ще спечелят поредните театрални награди.

БАЛЕТЕН

Варна е столица на първия международен балетен конкурс, което е повод за гордост на всички любители и специалисти на това изкуство. Много международни конкурси в страната ни не се задържаха, но балетният не само оцеля, а и половин век вече остава най-престижният от всички, провеждани в света. Организатор е фондация „Международен балетен конкурс Варна“, като от 2011 г. конкурсът е поет от Димитър Димитров и Соня Димитрова, наследниците на доц. Емил Димитров, диригент и музикален педагог, отдал цялата си енергия и организационно майсторство на най-голямото състезание в областта на класическия танц, без когото конкурсът не би просъществувал. Трябва да се отдаде заслуженото и на Любомир Горанов, Стефан Йорданов и Йордан Киндалов, за да може именно България да е страната, първа гала сцена за конкурсно състезание за децата на Терпсихора. И досега регламентът остава най-тежък и предизвикателен. 26-то издание тази година събра балетни артисти от 30 страни, които направиха атмосферата на конкурса незабравима, а и самото място на провеждане в Летния театър, под звездно небе и обвеена в зеленина сцена, предразполага към романтично възприемане на балетното изкуство.

Конкурсът се съпровожда от

ТЕАТЪР

ЩРИХИ ОТ БАЛЕТНИЯ ФИНАЛ ВАРНА'2014

Ерма Андреева

лятна балетна академия с класове по класически балет (доц. Бисер Деянов, проф. Сун Хи Ким, Аурора Бош), характерни танци (проф. Наталия Тарасова), съвременни техники и джаз (Морис Кози, Алфредо Торес).

След първия конкурс през 1964 г. голямата награда вече не се присъжда. Председателят на тазгодишното жури проф. Владимир Василиев е единственият ѝ носител и така ще остане навярно още дълго. Тази година не бяха връчени и първите награди при мъже и

жени.

Българските представители като цяло бяха малобройни, а до трети тур стигнаха само трима. В младша възраст Ралица Илиева взе отличие трета степен, показва качества на балерина с борбен дух, стабилна техника и хубави физически данни, а кандидатите в младша възраст винаги имат по-голяма конкуренция. В старша възраст Венера Христова получи награда от фонда „Нина Кираджиева“ за артистичност на български участник, получил най-висока оценка на III тур. Тя показва професионална зрялост в „Класическото па-де-дъо“ на Баланчин, прекрасно отношение и изключителна сработеност с партньора, лиризм и увереност.

Не е учудващо, че и тримата представители на силната френска школа на финала бяха отличени. Със сребро бе наградена Хана О'Нийл, а бронзови медали получиха партньорът ѝ Джеръми Лу Кер и сънародника им Юго Маршан. Като балетни артисти в състава на Парижката опера и тримата заложиха на откъси от „Вигове“ (Genus) на световноизвестния хореограф Уейн Макгрегър за съвременната си хореография в регламента на конкурса. Постановката е вдъхновена от Дарвиновата „Теория за произхода на видовете“ с идеята да бъде проекция на еволюцията както на балетната техника, така и на тази на тялото в танца. Изпълнителите се чувстваха



Владимир Василиев след показния майсторски клас

БАЛЕТЕН ТЕАТЪР

добре в своята интерпретация и показаха на българската публика типичните за хореографиите на Макгрегър екстремност и комплексни артикулации. Маршан се отличаваше с невероятните си *entrachats* в „Пахита“, прецизност и точност в най-малките детайли в „Мазурка“ („Етюд“ на Черни) и невероятна пластика и теловладеене в соловата съвременна хореография.

Италианската финалистка в старша възраст с чар и бра-

сън Ким получи трета награда и бронз. В младша възраст имаше повече пълнотата на националностите при награденияте, но Корея продължи да държи лидерството с още трима призъори. Феноменалната петнайсетгодишната Су-Бин Ли получи специалното отличие на град Варна, специалната награда „Емил Димитров“, награда за участие в цял спектакъл в централна роля на Софийската национална опера и балет. Тя покори и жури, и публика не само с перфектна техни-

от Китай, Ю Ши, бе връчено отличие първа степен и награда „Силвия Ко“ за перспективен млад танцьор. Характеризират го брилянтната класическа техника и едно много важно качество в балетния артист - интелигентната работа. Мико Фогарти, която на този конкурс представяше Швейцария, получи отличие втора степен. Фогарти познаваме от документалния филм „First Position“ и виждаме за втори път на сцената на Летния театър, но тя не може да стигне до златото поради травма, която никога в публиката не забеляза. Огромният ѝ кураж и самодисциплина са достойни за възхищение и са качества, отличаващи професионалния артист толкова, колкото и силната техника, и актьорското майсторство. Партньорът ѝ, Марио Лабрадор, американец, състезаващ се за Русия (в момента балетист в Михайловски театър в Петербург), удиви в трети тур с лекота на утвърден артист, но вече само като партньор, като подпомогна Фогарти да се представи в най-добрата си светлина. Отдавна се търси толкова естествена актьорска игра на сцената на конкурса. Лабрадор остана верен на образа на принц Зигфрид, зрял за младите си години и опита. Фогарти и Лабрадор показаха интересните режисьорски решения и поддръжки в съвременната хореография „The melody of our hearts“ на българския хореограф Сергей Сергеев,



Soo Bin Lee, Korea

вурност Сара Ренга получи бронзов медал.

Друга световна сила в балета в последните години е Корея. На последните конкурси корейците си тръгват с най-много медали, като и юбилейният тази година не направи изключение – шестима наградени. В старша възраст Йе-Рим Чой и партньорът ѝ Дае Хан взеха сребърни медали, като в трети тур показаха паде-гьо от „Зле опазеното момиче“, а Хи-

ческа подготовка, но и с нетипична за възрастта си опитност и артистизъм в образите, които пресъздаде, най-вече на Никия в „Баядерка“ и Огета в „Лебедово езеро“. Конкурсят увенча Съ-Ху Джун с отличие първа степен и награда „Силвия Ко“ за перспективен млад танцьор, а Джу-Хьок Джън с отличие втора степен.

На невероятно талантливия откъм физически данни и чистота на изпълнение състезател

БАЛЕТЕН ТЕАТЪР

работещ в САЩ.

С отличие трета степен останаха представителите на Русия - Георги Смилевски и на Украйна - Микола Городиский. Городиский, който психически не издържа на заключителния тур и не успя да се пребори за първото място, остави възхищение със сценично присъствие и музикалност.

Смилевски, българин, представящ Русия, с приятно излъчване и чар, показва изключително разнообразие в репертоара за финала на конкурса, придружено от личните му професионални качества като чистота, образност, спокойствие. Показва се и се утвърждава като всестранен артист - една чисто класическа вариация на принца от „Лешникотрошачката“, последвана от характерна, сложна и не до болка позната вариация на Франц от балета „Копелия“ (хореография на Ролан Пти) и съвременен номер „Приспивна песен за ангели“, хор. на Екатерина Фомичева.

Докато в първите конкурси доминираха представителите на Русия, то през последните години техният брой е просто символичен. Изненада за някои е, че силната технически балерина Светлана Свинко остана без медал, въпреки изключителната интерпретация на Жизел, отличаваща се с всички необходими качества - ефирност, въздушност, прецизност, пластика и лекота.

Съвременната миниатюра „Сицилиано“ в изпълнение на Ве-

нера Христова и Дойчин Дочев (хореография Анна Пампулова) получи отличие за постановка върху произведение от български композитор.

На трети тур представените творби в съвременната хореография, които имат право да се покажат на конкурса, създадени в последните години от хореографи или даже от самите участници (миниатюрата на Йошиаки Накано „Time forgotten“ бе заявка за него и като бъдещ хореограф), не зарадваха осо-

лауреати на конкурсите. Йоко Моришита показва образ на лебед, който може би представлява метафора как започва животът на младите балерини с Огета и завършва с изстрадал лебед. Може би ако Максимилиано Гера бе изтанцувал неговото великолепно танго с въображаема партньорка щеше да избегне съжалението и разочарованието на хората, които си спомнят блестящите му класически вариации.

Владимир Василиев изнесе



Венера Христова и Дойчин Дочев

бено любителите и професионалистите на съвременното изкуство. Макар и тематично разнообразни, представляваха по-скоро размита картина от монотонност, ограниченост и остарели изразни средства в съвременния танц.

По традиция финалният акорд на конкурса са двата гала концерта - на наградените артисти и гала-среща на поколенията с участието на бивши

майсторски клас на-де-гьо от балета „Дон Кихот“ по хореография на А. Горски и В. Василиев. В съпътстваща програма бе и негов акварелна изложби от натюрморти и пейзажи.

Конкурсът завърши с пищна церемония с фойерверки и в очакване след две години на следващия, когато не само състезатели, но балетни артисти и любители от цял свят пълнят Летния театър във Варна.

КУКЛЕН ТЕАТЪР

РОЛЯТА НА КУКЛАТА В ПЕДАГОГИЧЕСКАТА ПРЕВЪЗПИТАТЕЛНА ТЕРАПИЯ

Ана Милованович
г-р на театралните науки

Лечебно-терапевтичният ефект на общуването с куклата е феномен, присъщ на духовното измерение на историята на човешкото развитие.

Куклата винаги е изразявала това, което никои не би посмял да каже открито: тя е героят на тайни желания и скрити мисли, тя дава дискретното признание за себе си пред другите, както и признание на себе си за себе си. 1)

Куклената терапия в най-широк смисъл на думата, включва, според американския куклен терапевт Мики Аронов, всички варианти на приложение на кукленото изкуство в лечебната педагогика, специалната педагогика за деца с увреждания, психотерапията и други терапевтични дейности (терапия на речта, физическа и трудова терапия, арт-терапия, социална терапия, грама-терапия, изгова терапия, специализирана терапия в затворите и т.н.). Според това понятие куклите могат да бъдат използвани за разбиране на психични промени, за физическо укрепване, за облекчаване чрез ка-

тарзис (чрез импровизирани или планирани, пасивни или активни партита – както поотделно, така и комбинирано). В психотерапевтичните рамки куклите са тези, които предлагат мотивация и средства за опознаване на чувствата. 2)

Педагогическата превъзпитателна терапия, според водещия френски куклен терапевт Медлин Леонс, е най-важната функция на куклената терапия и включва възпитание на публиката и възпитание на индивида. Педагогическата превъзпитателна терапия се дели на функционална (намира приложение в психотерапията на индивида) и педагогическа (която заедно с възпитанието на публиката, се прилага за превенция). В педагогическата превъзпитателна терапия приказките са много полезни, особено в комбинация с куклата. Маглен Лионс препоръчва при терапията с куклена игра да се включват персонажите на семейството, приятели, любими животни, зли герои (загължително), както и на семействата

на малки животни – котки, кучета, птици. 3)

Говорейки за функционална педагогическа превъзпитателна терапия, руският детски психолог Д. Б. Елконин показва значението на разбирането на С. Фройд за играта, като стимулиращ фактор за разрастване на психоаналитичната практика с деца. Играта в психоанализата се използва като проективно-диагностичен метод и като лечебно средство. За терапия чрез игра „проективно се използват различни набори от играчки, предимно кукли и предмети, които са необходими за възпроизвеждане на реални ситуации в живота, особено в семейство. Тези кукли представляват отделни членове на семейството (баща, майка, по-млади или по-възрастни братя и сестри), ситуации в училището (учители, деца) и т.н.“ 4)

Златко Басташич, детски психотерапевт, подчертава, че играта има важна роля в социализацията и лечението на емоционалните проблеми на

КУКЛЕН ТЕАТЪР

децата със специални нужди, а специално израта с кукли осигурява възможност за отиграване чрез драмата и за катарзис на агресията и нейното преработване. „Играта с кукли е игра с пластични метафори“ – тези думи потвърждават нашата теза за терапевтичната сила на куклата. Басташич казва, че куклата има способността да пренася смислови значения, т.е. изпълнява медиативна роля, което я прави подходящ инструмент за терапевтичен ефект. Героите в куклената игра биват определяни от функцията им в действието на куклената игра. Куклите са определени с едно или две прилагателни, ограничени са по своя смисъл и значение, сведени са почти до символ. В терапевтичната игра се използват кукли с определени символични значения, в които кукли детето проектира различни части на своята личност. Тези кукли са: мъжки, женски, символизиращи лоши предмети, кукли-животни, кукли за канализиране на агресията. „Куклите, които символизират лошите обекти, са антиподи на добрите, което е важно, защото поставят детето пред избор. Тези кукли позволяват проекция и изразяване на различни аспекти на несъзнаваното. На т.нар. „добри деца“ „лошите“ кукли предоставят възможност да си вземат почивка от конформизма да бъдат добри. Кукли-животни „позволяват проекция на либидо и агресивни импулси. Децата най-често

избират вълка“, казва Басташич. 5)

Куклата може да има терапевтичен ефект и за актьора, по мнението на Елена Владова. В играта актьорът се сближава с куклата, като я включва в своето символично тяло, и същевременно се отдалечава от персонажа на куклата, и по този начин на актьорската психика се осигурява стабилност и сигурност. Тази едновременност на промяна и сигурност изживява и детето, когато гледа актьора кукловод, който е едновременно и куклата, и персонажа на куклата. Куклата може да реализира тази двойна роля, тъй като тя едновременно е някакъв предмет, свързан физически и психологически с човек, както и някакъв предмет, който е много далеч от актьора – със своята изкуствена природа и своята арт-материалност. 6)

За детето куклата е естествено лечебно средство. Тя отговаря на най-дълбоките психологически и духовни нужди на детето, не действа само в когнитивната сфера, но и в подсъзнанието на детето. Куклата не е лековита за детето само когато е натоварено с тежки психични проблеми, а също така и най-вече и за ежедневните проблеми на нормалното развитие на детето. Тук ние се занимаваме точно с тази терапевтична функция на куклата (за разлика от функцията ѝ в клиничната терапия), която се реализира в ежедневието на детето чрез кукленото изкуство в телевизионни програ-

ми за деца.

Принципът на подбор на кукли за детски куклени игри, предназначени за развитие на речта (които установихме в наше проучване на развитие на речта с куклата през 1993 година), смятаме за приложим и при избора на терапевтични кукли, защото и двата вида кукли трябва да са ясно дефинирани с разграничени характерни черти, да са разпознаваеми и обичани от децата, да представляват антиподни персонажи (добро момиче – лошо момиче, напр. в речевни игри), както и животински типаж.

Терапевтични ефекти от куклите са безусловни: налице са ефектът на облекчение и спокойствие (в резултат на това, че детето се самоидентифицира с някой, който е решил конфликта си) и ефектът на безопасност (в резултат на възрастта на детето, че то може да бъде същото като кукления персонаж), независимо от това, дали куклите са анимирани от актьори или от деца.

Благоприятно е въздействието на куклата, (която на символично ниво е дете), върху детето зрител, тъй като то се самоидентифицира с куклата, което често става в театрални и телевизионни програми за деца.

Педагогическата и терапевтичната функция на символ-куклата се осъществява чрез „свързване на различните елементи на света, което дава

КУКЛЕН ТЕАТЪР

на детето, на човека (изобраз. б.а.) чувството, че не са самотни същества, изгубени в пространството". Символът има решаващо участие във възпитанието на детето, а не само като спонтанен израз на психиката на детето и като персонализирано съобщение, но също и като инструмент за развитие на творческо въображение и чувство за невидимото.

Според японски куклен терапевт Токийоши Фукацу, куклата може да бъде помощното егo за преструктуриране на разрушената или отслабена личност на детето. Децата са малки хора, които живеят в анимиран свят и за решаване на дилемата на своя духовен свят проектират своите чувства върху другите живи същества, предмети и природни явления. При гледане на куклен филм, децата реализират своите желания и стремежи, защото – за разлика от персонажите на други телевизионни предавания, куклите съществуват в реална форма, която може да се докосне не само с ръка, но и със сърцето, и децата могат лесно да я интегрират в техния въображаем свят. 7)

Самоидентифицирането, което децата постигат чрез куклите, е от вторичен тип – според класификацията на теорията на повествованието. То е „психоаналитично мотивирано, защото филмовият зрител се идентифицира с персонажи и ситуации на диагезисния свят. Diegetic-свят се явява разширение



А. Милованович

и компенсация, и възможност на играта в сравнение ежедневиия свят". 8)

Приложението в телевизията на педагогическата куклотерапия допринася значително за по-добра и успешна социализация на децата и за укрепване на тяхното самочувствие. Куклената терапия за деца с умствени увреждания има голямо социално значение, а телевизията като масово средство, може да осигури широкия ѝ достъп до деца-

та и по този начин да изпълнява педагогическа превъзпитателна функция. Тази функция се прилага успешно в много куклени театрални и телевизионни програми за деца в Сърбия, да споменем само най-успешните телевизионни сериали на ТВ Белград (по-късно и театрални представления в Мало позориште в Белград): С буквата ..., с буквата... на Душан Рагович и Коларичу-Паничу на Лубиша Токич.

Укрепване самочувствието

КУКЛЕН ТЕАТЪР

на детето е една от основните задачи на педагогическата превъзпитателна терапия, както и превантивна терапия. Класически начин за укрепване на самочувствието на детето е изграждането на такава драматична ситуация, в която възрастните участници – персонажи в събитието – не разбират някои факти, лесно разбираеми и за най-малкото дете-зрител. Много често се използват и драматични ситуации с т.нар. двойна експозиция, когато не само децата-зритатели, но и персонажите на децата-кукли разбират фактите в събитието по-добре от възрастните персонажи.

„Малките деца приемат куклите за равностойни, те отговарят на въображението им, в същото време ги чувстват „под“ себе си и това ги впечатлява“ – посочват кукловодите от С буквата ..., с буквата... Кора Айхер и Лепойка Йованович.⁹)

„В детското общуване с ТВ-героя идентифицирането с „приятелчето“ от екрана се крие и красота и опасност поради усещането за близост и присъствие.“ Всяко приемане, ухажване и обичане на куклата-дете от възрастния (актьор или персонаж) може да има същия терапевтичен ефект. „Това е идентификация, насърчение, делегиране на доверие“, казва режисьорката на „С буквата ..., с буквата...“ Вера Белогрич, за връзката на детето с възрастния, играещ с кукла в телевизионното представление.¹⁰) Това може да е най-простият

показ на интимност между детето-кукла и възрастния, който обичат детето и се отнасят с нежност към него, напр. едно размахване на пръст „Ах, ти малък...“

Когато куклите правят грешки, децата се чувстват по-знаещи, това усещане, че за по-знаещите ги кара да се чувстват умни, т.е. едновременно те се учат, че всеки може да направи грешка и че на всеки човек трябва да се даде възможност да поправи грешките си. Куклата може да символизира детето, когато е било по-малко и е правило грешки или пък по-малко дете от него, като по този начин го учи на толерантност. Хуморът, който съпътства грешката, е корективен – децата да разберат, че грешките са нормални в процеса на опознаване на света.

Куклите са чудесен инструмент за показване на ирационалността на някои детски емоции. Темата за страховете на детето и тяхната ирационалност е представена по най-добър начин в един епизод „Мрак“ в серията „Коларич-панич“. Чувството за самота, присъстващо все повече в живота на съвременните деца, преди няколко десетилетия вече е показано по ефикасен и емоционално ангажиращ начин в серията „Коларич панич“. В нея куклата-момче прави тъжната си изповед за самотата пред възрастния персонаж, олицетворяващ възрастния (бащата). „Щом в света на де-

цата присъства и светът на възрастните, то и те често са предмет на изгрите, така че серията индиректно е насочена и към родителите, т.е. всички онези, които живеят и работят с деца. Изглежда, че серия, построена на този принцип, може да помага на децата по-бързо и безболезнено да съзряват на емоционално ниво, както и по отношение на социализацията на личността.“¹¹)

Куклата, поради склонността на детето да се самоидентифицира с нея, има значителен терапевтичен ефект върху детската аудитория, като освобождава детето от негативни емоции, страх, тревожност, подтиква развитието на емоционалната му интелигентност, укрепва самочувствието и жизнения му оптимизъм, опосредства социализацията.

Ползвана литература:

1. Chevalier, J.-Gheerbrant, A., Rječnik simbola, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1989, с. 364.
2. Aronoff, Mickey, Therapeutic Puppetry, The Worldwide Art of Puppetry, UNIMA, 2000, с. 82-3.
3. Lions, Madlen, Differants roles de la marionnette, Marionnette et therapie, Paris, 1999, nu. 1, с. 35-6
4. Eljkonjin, D.B., Psihologija dečje igre, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990, с. 100.
5. Bastašić, Zlatko, Lutka ima i srce i pamet, Školska knjiga, Zagreb, 1990, с. 9-110.
6. Владова, Елена, Техника на актьорското майсторство за куклен театър, Бета плус, София, 2006, с.79
7. Fukatsu, Tokiyosi, Ce qui nourrit l'esprit des enfants, Marionnette et therapie, Paris, 1999, nu. 1, с. 31.
8. Omon, Žan, Mari, Mišel, Analiza film(ova), Clio, Beograd, 2007, с. 294.
9. Опачић, Н., „Зозонове тв маме“, Политика Експрес, Београд, 21.2. 1971.
10. Белогрић, Вера, Лутка у деčјем тв-програму „Сцена“, Нови Сад, 1984, бр. 1
11. Школски програм Телевизије Београд ТВБ, Београд, јесен 1980. с. 84.

ПРОФИЛ

ЧУДНИЯТ СВЯТ НА КАТЯ ПЕТРОВА В СТОЛИЧЕН КУКЛЕН ТЕАТЪР

Елица Матеева

„ПРИКАЗКА ЗА СКИТНИКА-КРАЛ“



Катя Петрова

Винаги съм се радвала като гете на спектаклите на Катя Петрова. Като че ли най-често те се случват по обективни причини на сцената на Столичен куклен театър. Струва ми се, че от всяка история Катя Петрова и екипът ѝ от талантиливи актьори, сценографи, композитори сътворяват възшебна, топла реалност. Ето защо, след

като имах удоволствието да видя „Приказка за скитника – крал“ по текстове на Карел Чапек и „Бурята“ от Шекспир по време на последното издание на 16-и Международен куклен фестивал „Златният делфин“ – Варна (1-7 октомври, 2014) си казах, че трябва да се поразсъждава умно за тези скъпоценни островчета на фантазията.

е спектакъл-импровизация, в която актьорите са ту хора, ту малки човечета, ту пътешественици, ту детективи. Понякога детективите са представители на „тайната полиция“, но не се страхувайте от нея, тя е тайна, защото посещава научни конференции на детективите в Прага. Някога на подобно събитие от висока степен на засекретеност, трима отличници в търсачеството и преследвачеството, решили да си споделят свои истории за едно гребно, вечно гладно, много любопитно същество: скитникът-крал-Франтишек. Крал на Единбург, Амстердам, Париж, Ню Йорк и пр. градове, който за учудване на детективите през целия си труден живот не е крал. Франтишек (Георги Спасов) бил вечно гладен и гори, когато хората му се подигравали с лоши думички, той откривал в тях култарното им начало и му ставало толкова вкусно, че не се чувствал повече гладен, беден и самотен.

Три истории за приключе-

ПРОФИЛ

нията на милия Франтишек си споделят най-вещите в занаята детективи (Румен Гаванозов, Румен Угрински, Станимир Гъмов). В едната приказка Франтишек смело се справя със синя слива, заседнала в гърлото му, в другата намира котката на едно момиченце, а в третата история един от детективите преследва избягалата шапка на Франтишек.

Пространството се състои от маса, три стола, в него дървото е основният елемент - изразно средство. В спектакъла от дървени конструкции се създават различни възшебни светове: рентген, лек автомобил, самурайски меч, карти за игра, слон, змия, пиано и още гузина приказни предмети. Детективите понякога приличат на клоуни, но сериозни, без червен нос. Може да ги припознаете като стари роднини на Чаплин, но малко по-стегнати заради неудобните им официални фракове с невероятни форми. Техните костюми са експресивни, но и сюрреалистични, а може би така се е обличал и Грегор Замза, преди да се трансформира в гъсеница?

Тези детективи измислят странни глумички и подобно на бедния скитник обичат да пътешестват, да фантазират, да пеят, да разказват истории. Но за разлика от тях, скитникът Франтишек притежава едно много ценно и рядко качество: той не би навредил никому, той би подарил последния си зъб, за да помогне на приятел в нужда. Ето защо за Франтишек

се говори като за „бяла врана“, изчезващ, рядък вид.

Авторската музика на Христо Йоцов е като тъкан за разнообразните звукови партитури, които актьорите постигат от работа с дървените летви, бастунчета, столове. „Приказка за скитника-крал“ е и музикален спектакъл, защото актьорите извличат от всяка ритмическа картина и мелодия. Когато ги гледаме с каква

„БУРЯТА“, В КОЯТО „ЦЕЛИЯТ ГЛОБУС ЩЕ ИЗЧЕЗНЕ“

През 2014 спектакълът на Столичен куклен театър „Бурята“ от Шекспир бе отличен с награда „Икар“ за най-добро куклено представление. В третата вечер на Международния куклен фестивал „Златният делфин“ представлението на Катя Петрова с доближаващата се почти като в анимационно



„Приказка за скитника-крал“

грациозност и лекота правят своите етюди, удоволствието от приказното пътешествие придобива плът и красота. „Приказка за скитника-крал“ е приключение с добър финал, а поуката от историята може би се крие в замисъла: да бъдем естествени, истински и чувствителни към заобикалящия ни свят - да бъдем себе си!

филмче по функционалност сценография на Рин Ямамура заговори любопитството на изпълнителя до краен предел салона на ДКТ-Варна публика. Студенти от НАТФИЗ, чуждестранни гости на фестивала, жури и варненски зрители с усет към мерената реч и възшебствата на Шекспир попаднаха в света на Просперо.

„Бурята“ е трагикомично

ПРОФИЛ



„Бурята“

разсъждение за развитието на човешкия свят. Просперо иска да превърне мечтите си в реалност, но дали неговата реалност е възможна за съпреживяване от човешкото същество, забравило същността на гуми като: съвест, истина, чест, достойнство, морал?

Сцената е огрята от цветовете - големи арки се разполагат върху нея, за да се превърнат в люлка, луна, зона за акробатични атракции и живописни представи за пейзажа на острова на вълшебствата. Актьорите се появяват с маски, които навярно подсказват, че човек винаги се заиграва с неистинската представа за себе си. Просперо, корабкрушенците-роднини на прогонения владетел, Миранда, Ариел, Калибан, всеки се появява с маска, но актьорите с лице

си заявяват вътрешния, скрития глас на своя персонаж.

В просъница, дирижирана от Просперо и Ариел, се случва любовта, намерението за предателство и дори разбулването на загадката за свитата на претърпелия крушение брат на Просперо Антонио, завладял престола на Милано.

„Бурята“ е изповедта на Просперо, анализиращ, създаващ, търсещ промяната. „Бурята“ е тъжно предчувствие за финала на света, макар и решено като вълшебство, в което всеки импровизира с живота си. В „Бурята“ с режисьор Катя Петрова бих открила Ариел и Просперо, защото те създават и опитват промяната, защото се стремят да събудят света, макар и да съзнават ограничеността на магията си. Мая Бе-

жанска (Ариел) и Георги Спасов (Просперо) импровизират със словото, превръщат го в джаз, в ритъм и магически звук. Актьорите: Румен Угрински, Георги Стоянов, Камен Асенов, Румен Гаванозов, Димитър Тодоров, Димитър Иванов и Мариета Петрова изграят с трансформацията на пространството, постоянно го реконструират, гресират с лекота кучета, гухчета, птици. „Бурята“ не бе така динамичен спектакъл като „Приказка за скитника-крал“, може би, защото търсеният ефект е: зрителят да се потопи плавно в душата на сюжета.

Музиката на Христо Йочов ни въвлеча във всяка нова страница от приключенията на обитателите на острова. Тя загатва развитието, следващото действие.

„Бурята“ е история за любовта на младите, които в своята невинност възкликват като Миранда „О, колко красиви били са хората!“. „Бурята“ е спектакъл-притча за предателство и воплите на робуващите, но и бунтуващите се срещу установената система. „Бурята“ е мека, спокойна равностойка на всеки мъдрец, който е разбрал, че хората винаги ще обитават своя пещера, а за дръзналите да открият истинската светлина на света, единствената сигурна даденост е сънят, където мечтите ни се превръщат в реалност.

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ И МИЛЕНА ЖИВКОВА

Актьори в Театър „София“

- Какво е за вас театър „София“? От кога сте в този театър?

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Месторабота. Това е мястото, където работиш и изкарваш прехраната си. С годините отношението се променя. Аз съм тук от 1982 г., а Милена е в театъра от 1990 г.

МИЛЕНА ЖИВКОВА: И все още ми е любопитно.

Искам да търся в работата си по-сложни и по-трудни неща.

- Предпочитани режисьори?

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Все още помня спектаклите, които съм работил с Димитър Гочев и Елена Цикова във Враца. Това са най-хубавите ми години и може би най-силният ми творчески период.

Работил съм и с Вили Цанков, но лично за мен работата с Елена Цикова и Димитър Гочев е много по-ценна. В техния театър има естетика без претенция за такава.

Играх Лаерт в „Хамлет“ под режисурата на Вили Цанков през 1982 г. Наистина той правеше много естетски театър, но това не беше моят театър. Защото преди това имах шанса да работя с Димитър Гочев и Елена Цикова, чийто театър бе по-краен в естетическите си търсения. Но Вили Цанков има своето място в развитието ми като актьор.

- Мечтаете ли за определена роля?

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Отдавна не мечтая за роли. С годините човек става по-улегнал. Обичам работата с режисьори, които умеят да измъкнат най-доброто от теб. Тогава човек се хвърля на сто процента. В общи линии не мога да се оплача.

- Трудно ли е, когато и на сцената, и в живота до теб стои един и същи партньор?

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Това е преди всичко гове-

Освен че са партньори в живота, Ивайло Герасков и Милена Живкова си партнират и на сцената в спектаклите „Ангели-чудовища“ на Жан Кокто, „Кучката“ от Теодора Димова, „За какво е нощта“ от Майкъл Уелър.



рие. Може би нямаше да направя тази роля в „За какво е нощта?“, ако до мен не беше Ивайло. Ако партньорът ти е искрен с теб, това е просто невероятно. Истинският и добрият партньор няма да те излъже, няма да ти изневери. Това е нашата професия. Важното е да даваш всичко от себе си и да обичаш.

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Партньорството е

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

изключително важно в театъра. Обичам да си партнирам с добри актьори, а също и с добри хора. Важното е да няма състезание, защото ако има състезание, това вече не е изкуство. Мисля си, че не може да има партньорство, когато хората са лоши. Аз лично се стремя да не съм като тях. Защото това ощетява и мен, и професията ми.

- Какво мислите за реформата в театъра? Вече 25 години уж нещо се променя...

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Всъщност за каква реформа става дума? Какво направиха? Какво стана? Закриха или промениха един театър в София – говоря за „Сълза и смях“. Но какво фактически се направи? Много е сложно, когато няма пари. А за изкуството никога няма пари. Не знам как може да стане някаква промяна. Вече 25 години всяко правителство, което идва на власт, ощетява културата и просветата. Мечтая си за онова правителство, което ще даде приоритет на културата и просветата.

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Милена го каза много точно. „Мечтаем“. Защото всичко е само мечтане.

- Играете заедно в пиесата „За какво е нощта“. Нещо повече?

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Пиесата ни даде нашият директор Иринеи Константинов преди две години. Каза, че е точно за нас двамата, за което съм му много благодарна. Наистина в тази пиеса женската роля е много облагодетелствана. Може и никога да не се случи на една актриса да играе подобна роля. Аз съм доволна, че я изиграх. Това е една много интересна жена, която има своите проблеми. А и режисурата на Николай Поляков ми помогна много. Той е един прекрасен режисьор.

- Госпожо Живкова, какво ви донесе срещата с драматургията на Гогол в постановката на „Ревизор“?

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Много се радвам на малката си роля в този спектакъл. Това са хора с изкривена психика. Когато играя в „Ревизор“ разбирам, че наистина няма малки и големи роли. Важното е да стане добър спектакъл. А през новия сезон предстои стотното представление

на „Ревизор“. Това значи че спектакълът е добър. „Кучката“ за малко не стигна до стотното си представление – стигна до 98!

- Господин Герасков, участвали сте в много български игрални и телевизионни филми...

ИВАЙЛО ГЕРАСКОВ: Когато имаш какво да правиш, е добре. Времето, за което говорим, бе различно. Тогава имаше българско кино. Правехме всичко, което се изискваше от нас. Аз лично съм се отнасял много сериозно към всяка работа. Но нещата зависят и от случая. Не съм приемал всякакви роли, по-скоро съм отказвал. Бил съм критичен към себе си. Когато казват, че човек трябва да се отнася сериозно към работата си, е вярно. Ако си сериозен към работата си и тя ти връща с добро. Това означава да си морален към работата.

- Госпожо Живкова, вие имате многобройни участия в дублирането на чуждестранни филми в киното и в телевизията...

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Това е вид работа, която е много специфична и трудна. Важното е, че зная как стават нещата. Добрите филми изискват по-различно озвучаване. Озвучавала съм световноизвестни актриси като Мишел Пфайфер например. Това е друго действие. Всяко нещо трябва да е много точно. Сега вече имам известна рутина - в смисъл, че вече знам как стават нещата.

- Синът ви пое по вашия път....

МИЛЕНА ЖИВКОВА: Като всички актьори и ние бяхме много притеснени от избора му, защото знаем трудностите на тази професия. Той тръгна много добре. Снима се в сериала „Хотел „България“ и след като се върна от разпределение в Стара Загора, започна работа в МГТ „Заг канала“. Реши, че трябва да прави частен театър и сега е на свободна практика.

Ние не го съветваме и не се бъркаме в делата му. Той е достатъчно голям, за да реши какво да прави сам. Дано има късмет! Май има моята съдба в театъра, Ивайло е по-голям късметлия. Важното е да обича работата си и да се отнася сериозно към нея.

Ивон Димитрова

МАСА ЗА ДВАМА

СТАНКА КАЛЧЕВА Актриса от Младежкия театър



- Вие сте от харизматичните наши актриси. Казват ли ви го колеги, почитатели на театъра?

- Благодаря! Приятно е да го чуя, но моята „харизматичност“ има пряка връзка с успеха на спектакъла. Извън него едва ли има нужда от нея.

- Не се подавате на изкушения в шоу бизнеса. Как го правите?

- В България бизнес няма, какво да говорим за шоу... „Шоу бизнесът“ изисква определени качества, плюс огромна подготовка. Къде у нас го има това? Всичко, което се нарича така, прилича на селските събори, в които местните колорити разиграват сценки от техния

си живот. Е, аз не ставам за това.

- Всеотдайна сте на сцената...

„Енергията за всичко е една“ - така казваше моя учител проф. Николай Люцканов. Много късно разбрах какво значи това. Някога мислех, че имам енергия за всичко и всички, сега се уча да я разпределям.

- Кое изигра решаваща роля в решението ви да станете актриса?

- Обстоятелствата. Получих шанс, приеа ме в театъра. Ако ме бяха отхвърлили, вероятно щях да търся други посоки за себе си.

- Обичате ли разнообразието?

- Не обичам разнообразието - въобще и на всяка цена. Мога да съм „еднообразна“ с удоволствие много време. „Играта“ има различни проявления, можем да си играем на всичко. В театъра играта е: от кал да направиш вечеря и да я изядеш заедно с публиката.

- Всеки път успявате да влизате дълбоко „в кожата“ на своя персонаж, как откривате за себе си други гледни точки?

- Надявам се да успявам. Наблюдавам хората и винаги търся (интуитивно, разбира

се) пресечната точка между мен и тях. Нагделява по-силният. Понякога те ме определят, понякога аз доминирам. Нямам определена житейска философия, която да определя поведението на персонажите, които изграждам. Те си имат своя и аз се старая да я открия и разбера. Актърското майсторство в известна степен е фикция. Няма строги правила. Има хора, които срещаш и си благодарен, ако научиш нещо от тях. В тези срещи трупаш знания, опит... Всеки може да ти стане учител на даден етап. В това отношение мисля, че съм имала късмет. Харесвам актьорите, които имат кураж и смелост да не се занимават със себе си, тези които са свободни в своята артистичност... накратко: харесвам талантливите.

- Днес изгряват ли нови актьори-звезди? Какъв тип са те?

- Не, никой не изгрява хейтъй, случайно. Ако това все пак се случи, то е за кратко. Нашата професия е марафон, можеш да си в нея дълго, ако си наясно с това и правилно разпределиш енергията.

Дора Николова

МАСА ЗА ДВАМА

ТЕОДОРА ДУХОВНИКОВА

Дебютира на сцената на Народния театър в постановката „Саломе“ на режисьора Стоян Радев и оттогава е в трупата му. Играе също на сцените на Театър 199, „Сълза и смях“, Театър „София“

- Теодора, веднъж казахте, че не мечтаете за роли, а за режисури. Попаднахте ли на добри? Какво направихте заедно?

- Гледала съм десетки Жулиети, Офелии, Маши и Нори, но в съзнанието ми са останали една или две. И най-голямата драматургия може да остане просто разходен и изговорен по сцената текст. И какво, ако някъде в CV-то ми пише, че съм изгнала Жулиета, ако на мен, като актриса не ми се е случило нищо, нито публиката е имала нужда от това, че даже и напротив. Толкова малко са режисьорите, които могат да постигнат като краен резултат автора в неговия пълен смисъл и дълбочина, а още по-малко са онези, които могат да го надскочат и да извадят повече и от написаното от самия него. А колко малко са режисьорите, които наистина обичат актьора си, а не просто го ползват. Колко малко са режисьорите, които са готови да загубят малко от времето си в името на това да израснеш като актьор, които

да ти вярват и дори понякога да рискуват с теб в името на някаква гивна интуиция, да ти дават роля, за която в първия момент се плашиш и казваш - абсурд, това не мога да го направя, а после става любимата ти роля и след нея излизаш малко по-добър, малко по-уверен и сто пъти по-любопитен от преди! Защото тази професия е наистина дълъг и понякога малко страшнически път и имаш нужда от добри водачи, хора, на които се възхищаваш, хора, на които поверяваш всичко - любовта си, страховете си, егото си, съмненията си, всичко.

- Намерихте ли режисьора, който успява да извади най-важното от вас като актриса?

- Аз не мисля за себе си, като за актриса, която е извадила от себе си най-важните неща и сега вече пръска талант и гениалност. Аз мисля за себе си като за актриса, която е имала късмет. Която е загубила голяма част от творческото си време в страхове, комплекси и глупости и заради това е пропуснала много възможни неща в срещите си с наистина големи хора. Мисля за себе си като актриса, която едва в последните няколко години има зрелостта и гързостта да играе. Да не ме страх. Да съм си ужасно любопитна и да не ме интересува нито прова-

лът, нито успехът. Само пътят. В момента играя с режисьори и актьори, с които само съм мечтала да се срещна. И не само това, мога да им се обадя по всяко време по телефона и да си говорим за важни неща, за неважни неща, да поискам от тях съвет или просто да се смеем на глупости, да им поплача за нещо или просто да ги чуя. И от всеки от тях уча и взимам по нещо. От Явор Гърдев - желаната партитура на образа, дълбокото и само дълбокото и контролът над ситуацията; от Бина Харалампиева - да пазиш актьорската си природа свежа, любопитна, нестрахлива, несресана и малко луда, но чиста, и нито един гръх на сцената да не е Неистина; от Юрий Ботусов - че всеки образ, дори най-причудливият и далечен от същността ти е някъде в теб! Вирее си, съществува в свой собствен живот и трябва да го напишаш и просто извадиш, и без да питаш - защо; от Деси Шпаторова - съвременната рефлексия, свободата в изказа, лудостта, болката, ритъма, съавторството на актьора в репетициите; от Мариј Росен - минималността на жеста и хайку-то на фантазията; от Марис Куркински - абсолютно посвещение и скромността в обема; от Александър Морфов - само абсолютният и пълният живот на сцената има смисъл,

МАСА ЗА ДВАМА

„хилядата“ пулса и цветове, размахът, малкият човек в голямата тема, или големият човек в малката тема, добротата все пак! Огромната и единствено възможна любов към театъра, противността на рутината и най-важното – радостта на актьора, просто да Играе.

- Къде и кога се получава най-добър синхрон със сценичния партньор?

- Обичам ги, въпреки че са ме разплаквали, предизвиквали са жестоки кризи на самочувствието у мен, дори сме си удряли шамари зад кулисите, ако някоя сцена просто не се получава и не се получава. Те са толкова неприлично талантливи, мощни, мотивирани, такава енергия имат на сцената, че ако не си в кондиция или на поне близко до тяхното ниво на талант, просто ще те отвеят и ще боли. Много. И аз се опитвам да имаме поне равно партньорство, защото тях на сцената изобщо не ги интересува нещо да се харесваме и да си прекарваме времето на сцената весело. Тях ги интересува да си свършим работата максимално добре и да имат партньор, на когото могат да разчитат. И като стъпят на сцената, са като зверове, които очакват вълнуваща битка. И ти трябва да можеш да се биеш с тях. Иначе не става. От някои имам прекален респект и не мога да се отпусна напълно и да заиграя, други ме вдъхновяват и ми дават повече сила, отколкото подготвям, че имам. Разбира се, предпочитам



вторите, но се опитвам да се справя във всички варианти. И да изброявам имена, пак ще стане дълго: Владимир Карамазов, Юлиан Вергов, Иван Бърнев, Леонид Йовчев, Захари Бахаров, Деян Донков, Павлин Петрунов, Иван Юруков, Калин Врачански, Михаил Билалов, Стоян Радев. И това е малка, малка част. Още Снежина Петрова, Мария Каварджикова, Александра Василева, Цветана Манева, Ани Пападопулу, Василена Атанасова, Жорета Николова и още много, много, много.

- Как се играе на сцената на Народния театър? Какво е по-различното от сцените на другите театри?

- Всичко му е различно! Трупата, размахът, режисьорите, отговорността, имената на хората, били там преди теб, идолите ти, сцената, отгадеността на целия екип – озвучители, сценични, гардеробиери, администрация – всички ние сме едно голямо семейство, което често няма свое лично семейство, в името на това, кога-

то влезе публиката, да ѝ се случи нещо наистина смислено!

- Какъв театър предпочитате – класически или комерсиален?

- Защо по света и у нас това са различни понятия? Ако говорите за театър, който предизвиква интереса на много хора, от пънкари до театроведи, от тийнейджъри до стари театрални, ако салонът е пълен и за постановката говориш дълго след това, ако постановката не е елитарно-претенциозна, а съумява да въвлече в историята си максимално много хора, ако има висока класа и игра и сценография и режисьорска мисъл, да! Предпочитам този театър. Не мисля, че в 21 век театърът трябва да е някаква зловеща малка лаборатория, която да изпитва нервите на зрителя. Да оправдава скуката си, с това, че драгият зрител, разбираш ли, не бил достатъчно възвисен и разбиращ. Изкуството е от хора и е за хора! Пък и не всеки може да пълни салон от 700 зрители години наред и тези зрители да са щастливи и развълнувани от това, което са видели. Ако това наричаме тук комерсиален театър, да, предпочитам такъв. Това, разбира се, не означава евтино представление с немощна игра и мисъл, в което се разхождат популярни от телевизора лица, и публика, която невръстенично крещи, че е видяла едн кого си на живо. Това няма общо с театъра. Има общо с отброените билети и със съмнителното самочувствие на

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

„актьори“, които са щастливи, че много са ги аплодирали.

- *С кой режисьор от голямото кино би предпочела да работиш? С Жак Одиар например? Защо?*

- Това е мил, риторичен въпрос. Някакво сантиментално пожелание и напомняне за пропуснати паралелни възможности. Аз нямам предложенията им във вид на сценарии на нощното ми шкафче, няма и да ги имам и никак не страдам от този факт. Харесвам филмите на Жак Одиар и със сигурност, ако бях френска актриса, щях да обърна света, за да се срещна с него и да снимам с него. Но не съм и предпочитам да се фокусирам върху реалните си възможности тук и сега. Кое то не ми пречи да обожавам Марион Котияр във филма му „Ръжда и кости“, и тайно да ѝ завиждам.

- *А с Камен Калев например?*

- Камен Калев е българският кинорежисьор, на който се възхищавам най-много. Но аз никога, през целия си живот не съм звъняла на режисьор, за да го моля да ме вземе в проекта си, нито съм ставала близка с него, предвид бъдещи ползи. Презирам подмазването и продажността в актьорската професия. Обидна е. За този, който я практикува. Пък и крайният резултат никога не е добър. Така че знам, че ако някой наистина има нужда от мен, просто ще ми звънне някой ген.

- *На какво най-много разчитате?*

- На душата си. Там е всичко, което си струва.

Дора Николова

КАКВО Е
СТАНИСЛАВСКИ
ЗА ВАС?

Въпрос, който ще се задава дълго време и след 150-годишнината от рождението на К. С. Станиславски, която се отбелязва миналата година

ПЛАМЕН МАРКОВ

РЕЖИСЬОР, ПРОФЕСОР В НАТФИЗ:

Ще започна с една рецензия от преди няколко години на театрален дописник във Врачански вестник, отразяващ новата премиера на местния театър. Казвам „театрален дописник“, защото театралният критик е в списъка на застрашените от изчезване видове и поради това в отразяващата театралния живот сфера вилнее, професионално или профанно, „театралния дописник“. Според това вероятно мило момиче, ароматна врачанска теменуга, в първата част на представлението актьорите играели по Станиславски и съответно, било скучно, а във втората те, актьорите, са се усетили, зарязали Станиславски и естествено, станало много по-забавно. За съжаление, по отношение на Станиславски от много дълго време и в така наречените професио-



нални или студийно-авангардни среди не спира потокът на експертизи с подобно ниво на компетентност.

Макар че към кого да отправим претенции в медузестата среда, в която си създаваме представленията. А и който е безгрешен, нека той хвърли камъка. Аз си спомням, че учейки във ВИТИЗ, така и не прочетох

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

нищичко от Станиславски, защото тогава беше задължителен и съответно нормативен. Точно по-същия пубертетно авангарден мотив не прочетох почти нищо от задължителната литература в гимназията, „Дон Кихот“ например, само защото е задължителна. А още тогава, като малко любопитно и любознателно момче, четях много, ама наистина много. Спомням си, как с гордост заявявах като надежден млад български режисьор пред ококорените очи на руснаци и англичани, че нищо от Станиславски, даже не съм чел, толкова съм самонаправил се и независим творец. Все пак, малко преди да си повярвам напълно, та да стана самопровъзгласилия пъп на света, взех та прочетох Станиславски и „Дон Кихот“ и, като че ли се смирих и започнах да правя спектаклите си по-свободно, без да си мисля за това, кой какъв етикет ще ми залепи и коя театрална групировка ще ме припознае за месия. Оттогава живея сред лукса да правя само това, което наистина много ми харесва. Даже се научих, по съвета на Станиславски, да започвам реалния творчески процес едновременно и заедно с актьорите, т.е. да работя спонтанно и „груви“ спрямо конкретиката на ситуацията. Тези идеи много ме възмущаваха като млад режисьор, от това, което познавах тогава за метода на Станиславски. А егото? А концепциите? А посланията? А рафтовете, където ще те поставят театралните

критици? А „трябват ни нови форми, ако ги няма, по-добре нищо да няма“? А месиянството на гражданина с голямо Г? Сега ми се струва, че знанието за Станиславски ми осигурява една спонтанност и радост от правенето на театър, която ми се струваше, че нормативният Станиславски ще ми отнеме.

И да обобщим: нормативният Станиславски е подменен Станиславски. Човекът, с измислен псевдоним „Станиславски“, всъщност не е „измислил“ нищо – той просто е осмислил и обобщил изводите от собствената си практика и практиката на другите, стъпвайки на раменете на театралите, работили столетия преди него, кооптирайки в своите теории и откритията на титаните преди него. Естествено има изводи, в които се е заблуждавал и даже грешал, но разбран, така както ви предлагам, той е много полезен, провокативен и съвременен театрал. Разбирането му по друг начин, например като враг или пък като икона, за мен, просто си е нарцисстичен дилетантизъм.

Но тъй като вече имах глупостта да декларирам смирение и търпимост, уважавам и мнението на всички други, участващи в тази анкета, освен тези, които твърдят, че даже не са го чели, но имат категорично мнение по въпроса. И един съвет: четете Станиславски и „Дон Кихот“ – никога не е късно да се излезе от пубертета.

ЛИЛИЯ АБАДЖИЕВА, РЕЖИСЬОР:

Константин Сергеевич Станиславски, Всеволод Емилович Мейерхолд, Евгений Багратионович Вахтангов, Михаил Александрович Чехов, Антонен Арто. Първите учители по театър, още от времето преди Академията.

Едва след това: Брехт, Брук, Кантор, Гротовски, Ефрос, Гройс и гругите.

Представата ми за играта театър се променя всеки ден, при всеки опит във всяка репетиция и по време на всяко представление.

Но знаете ли, същото е и със системата на Станиславски. Всеки път когато я изследвам, откривам нови истини за природата и смисъла на театралния процес.

ТЕРГАНА ХРИСТОВА, АКТРИСА:

Базирайки се на това, че съвременният театър е изграден върху теорията на Станиславски, той неминуемо се е превърнал и в мой пътеводител в сценичното изкуство. Онова, което се опитвам да изповядвам, следвайки неговите трудове и анализи, е именно „театралната истинност“ и създаване на „видимата обвинка на невидимата мечта“. Той ме учи да се стремя да виждам невидимото възможно най-детайлно, да чувствам пълноценно, да мисля аналитично, да използвам емоционалната си памет максимално, да бъда честна със себе си и с хората срещу мен – партньор и публика. т.е. „да опознавам, да прежи-

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

вявам, да възплътявам, да въздействам,, с моята работа на сцената. Искрено се надявам да успявам.

КРИС ШАРКОВ, РЕЖИСЬОР:

Театърът в последния век, в различни периоди и контекст, утвърждава, отрича, преоткрива, дистанцира се, надгражда системата на Станиславски. Тя е базисна за правенето на театър не толкова заради историческата си роля, още по-малко заради практикуването ѝ в чистия ѝ вид, а именно заради възможността за постоянното ѝ презареждане. Всичко, което, най-общо казано, днес е „театър на съпреживяването и идентификацията“ има корен в системата на Станиславски.

ЖОРЕТА НИКОЛОВА, АКТРИСА:

Станиславски е: правилата, които трябва да научиш, за да изпълняваш, и които да нарушиш, за да тръгнеш към свободата на творчеството!

СТАЙКО МУРДЖЕВ, РЕЖИСЬОР:

Станиславски! ... Базис, от който все ми се иска да бягам и към който все се връщам. Моят личен GPS, когато се изгубя в хаоса от усещания, естетики, твърдения, моги, лаборатории и формули за театър. Батутът, от който се изтласквам към небето, за да се приземя отново върху него и пак да бъда изтласкан.

ДЕСИСЛАВА ШПАТОВА, РЕЖИСЬОР:

„Дълго живях. Много видях. Бях богат. После обеднях. Видях светлина... Имах добро семейство, деца. Животът ги разпръсна по целия свят. Търсих слава. Намерих. Видях почести. Бях млад. Остарях. Скоро трябва да умра.“

ПРОФ. АТАНАС АТАНАСОВ, АКТЬОР:

Един от значимите автори на театралната азбука, с който ми е приятно да споря. На когото мога да опонирам и практически да му (да си) доказвам, че сценичното пространство не е приют на догми. Опитал съм се да го направя и в теоретичен план в книгата си „Субект и Образ“. В случая по-важно е друго... Делата ми са несъизмерими с делото му. За мен той е ценен с възможностите,

които ми даваше през годините, ... да формирам свой професионален подход към всяка една от роли-те си, свои естетически възгледи, пристрастия... театрална етика. 151 години е огромен период от време... Най-малкото, което се е случило за този век и половина в Театъра, е подмяната на професионалния му сленг. Но и най-малкото, през което човечеството и самият човек е преминал и преминава през годините, е скоростта на възприетията и тяхното отразяване. Защото и на мен ми беше трудно да се убедя, че Театърът и Животът се намират в неотменно единение. Общ път, посока и цел! В този смисъл, ценя и се опитвам да спазвам в работата и в обучението на студентите си въпросите на Станиславски: „Кой?“, „Кога?“, „Къде?“, „Какво?“, „Защо?“. Не бих могъл да си представя не само опознаването на героите си, но и себепознанието без неговото „магическо Ако“... и съм неуморим противник на баналния въпрос „Как?“. За съжаление, често в работата ни този въпрос изпреварва отговорите на първите пет въпроса...и опонирайки самоуверено на класиците, чрез формата блокираме смисъла, а въображението и фантазията - с имитативни модели. Това понякога ме натъжава, защото овладяването и култивирането на свой, на нов или на чужд език изисква от нас добро владеене на собствения глас.

МАРИЙ РОСЕН, РЕЖИСЬОР:

Страхувам се, че каквото и да напиша ще излезе някак ученическо, шаблонно и най-вероятно скучно. Наясно съм, че въпросът предполага отговора да е „личен“, но Станиславски за мен не е нещо лично, а по-скоро „общо“, принадлежащо на всички хора на театъра. Нещо, което съзнателно или несъзнателно ползваме или не. Театърът е ефимерен, но има своите здрави коренища. Те потъват дълбоко в историческото му минало. И в тази перспектива виждам Константин Сергеевич Станиславски.

БОЙКО БОГДАНОВ, РЕЖИСЬОР:

...Във века на телеграфното общуване и абривиатурите, бих отговорил какво е за мен: КСС(Константин Сергеевич Станиславски), но бих добавил едно „Тъ“. КССТ. Защо? Защото означава Консти-

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

туционен Съд за Съвременния Театър... и „алфа“... но не „алфа и омега“, а алфа-родилка на безброй омеги, следвани от други омеги, те – от други и т.н. ...В единия от томовеите си той съветваше младия човек, устремен към театъра, да си купи тетрадка и на първия лист да напише с големи букви „Не лъжи!“. Бил е 1000 процента прав и верен на себе си. Аз (18-годишен, точно това и направих с тетрадката)...Той го е спазил, аз се боря и до днес, вече 30 години, да не лъжа на сцената, признавам, с умерен успех, но не спирам поне...Защо „умерен“? Ми защото с годините и опита режисьорите ставаме като фокусниците, показваме чудеса, на които зрителите се радват, но малко поскриваме измамата и тайната на произвеждането им (тя всъщност за зрителя не е важна). ...а иначе... „Работата на актьора над ролята“, „Моят живот в изкуството“ и „Работата на актьора над себе си“ са послания, достойни да увенчаят осмислянето на не един, а на три живота. Просто обичам този човек, артист, теоретик, мислител, нравствен репер, мит и пр. Той за мен е , в крайна сметка, „Уважаемый Maestro!“.

МИЛА ИСКРЕНОВА, СЦЕНИЧНА ПЛАСТИКА:

Едва ли е толкова важно какво представлява Станиславски за мене, на фона на това, което той представлява за театъра и изкуството на целия 20 век. Оттам тръгва и моето запознанство с него – от една поредица „Театърът на 20 век“. Един или два тома с черна лъскава подвързия : „Театърът на Станиславски“. Четях ги след завършване на балетното училище, объркана в търсенето на бъдеще балерина, триумфеща се между танца, литературата и театрознанието. Танцът все пак надделя, но в този период изчетох не само много пиеси, но и много театрални теоритици и идеолози. Ходех и на лекциите на Исак Паси и Калин Янакиев. Искях да науча колкото се може повече за „сценичното действие“, за „естетиката“ и „етиката“... Около мене младите актьори цитираха Станиславски, за да изтъкнат колко са чели. Повече цитираха, отколкото разбираха. Говореха и за това, че „американците по-добре разбират Станиславски“... Сега ми е ясно, че „разбирането“

е плод на лична свобода и затова свободните хора биха могли да разберат Другия такъв, какъвто е, а не такъв, какъвто им се иска да бъде.... Аз не мисля, че „разбирам“ Станиславски в дълбочина, а и не ми е било твърде необходимо, тъй като в моята работа се интересувам повече от „израза“, отколкото от „преживяването“. Но това също няма особено значение. Станиславски е една от колоните, които поддържат конструкцията на храма на Мелпомена във времето и пространството. Това е важното.

ВАСИЛ ДУЕВ, АКТЬОР, РЕЖИСЬОР:

Станиславски е загължителен трамплин към постигане на фантазиите в реалност (лаконичен съм от страх да не изпадна в словоблудства и тафтологии).

КАСИЕЛ НОА АШЕР, АКТРИСА, РЕЖИСЬОР:

Аз работя еkleктично - върху основите на всички методи : Станиславски, Арто, Брехт... Взимам само това, което ми е нужно и истинно за сърцето и текста, който поставям.

МАРИНА РАЙЧИНОВА, СЦЕНОГРАФ:

Гениален артист, режисьор, визионер... Въпреки това, напълно споделям раздразнението на Чехов по отношение на натурализма в постановките му.

ТЕЯ СУГАРЕВА, РЕЖИСЬОР:

Константин Станиславски артикулира потребност, трупана с векове. Дава на актьора и режисьора език, на който да си общуват, речник и система на общи разбирания. С това се превръща във вдъхновител на огромна вълна от театрални творци и теоретици през XX в. За мен системата му винаги е била опорна точка, ориентир и възможност да съотнесе своите собствени въпроси към основите на театралното изкуство.

ЦВЕТА МАРИНОВА, СЦЕНОГРАФ:

ТЕАТРАЛЕН УНИВЕРСИТЕТ!

КРАСИМИРА КУЗМАНОВА, АКТРИСА:

Първото нещо, което изниква в главата ми, като чуя името Станиславски, е една стара кни-

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

га, която ми подариха - „Работа на актьора върху себе си“, много старо издание. Подари ми я напълно непознат човек в 80-те години, когато бях ученичка и вече напълно обсебена от любов към театъра! Бях на някаква бригада или стаж (имаше такива моменти) и явно пак съм занимавала всички с театъра, и какъв велик свят е това, та този човек, строител беше, на другият ден ми донесе тази книга и каза: „Мисля, че на теб ще ти бъде полезна!“ Книгата наистина се оказа един от ценните подаръци, които белязаха живота ми. Станах актриса и считам, че Станиславски е един от първите ми учители в тази трудна професия. Моят професор Крикор Азарян, въвеждайки ни в актьорското майсторство, започна също от там - етюди за внимание, наблюдателност, въображение, да изучаваме себе си, реакциите си, как да проучваш „човека“ си, как да градиш образ....

В годините имах щастието да работя с различни режисьори, съответно и да черпя опит и знания от различни системи и актьорски техники. Мисля, че съм от актрисите, които доста добре влизат в по-модерен тип представления, никога не съм се страхувала да експериментирам и да ползвам и друг вид средства в играта си, освен реалистично и житейски правдиво присъствие. Разбира се, това зависи и от стила на спектакъла. Но за да си позволиш това, аз смятам, че доброто познаване на системата на Станиславски е задължително. Нещо като „А“ и „Б“ на професията, или - само когато интегрираш 100 процента Станиславски, можеш да бъдеш по Брехт.

Тези дни потърсих книгата отново.....

ДОЦ. Д-Р ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА, ТЕАТРОВЕД:

Приветствам инициативата на списание „Театър“ за провеждане на анкета в памет на Константин Сергеевич Станиславски.

В световен мащаб Станиславски за европейския театър с цялостната си дейност на актьор, режисьор, педагог, автор на девет тома събрани съчинения, е нещо като родения точно пет века преди него Дзеами Мотокио (1363-1443) за японския театър „Но“, с неговите 16 тома, които включват пиеси и трактати за изпълнителското изкуство.

В рамките на европейската и северно-американската култура за актьорското изкуство Станиславски е това, което е Грегор Мендел (1822-1884) за генетиката, Зигмунд Фройд (1856-1939) за психоанализата, Норбърт Винер (1894-1964) за кибернетиката... Списъкът от личности, родени през XIX век и развили съвременните математически, природни, социални и хуманитарни науки, може да бъде продължен. Това са така наречените „бащи“ в дадена сфера на човешка дейност, както в областта на нейната практика, така и на теорията. Те са създателите на научни методи, методологии на изследване, методики на обучение и пр. Имат много ученици и последователи, които понякога ги оборват и надминават, но техният статут на Гуру – Върховен учител – си остава. Това са пионерите, които се опитват да подредят натрупаното през предишните векове човешко знание. Те се намират на границата на Просвещението и Модернизма и се нареждат някъде между енциклопедистите просветители и модернистите, с техните манифести, но при всички случаи са всред съчинителите на „Големи разкази“ (Литератур), по-късно критикувани и „деконструирани“ от постмодернистите. Мислителите след Втората световна война имат известни основания да се опълчат срещу „големите разкази“, защото този масив от текстове е силно компрометиран, особено от тоталитарните режими на XX век. С времето част от тези идеи са издигнати в норма. Превърнали се в догма, те спъват по-нататъшното развитие на мисълта в цялото ѝ разнообразие. За съжаление така наречената „Система“ или „Метод“ на Станиславски е ярък пример в тази посока.

Едно уточнение: според мен самият Станиславски е невинен до доказване на противното! Той просто е жертва на погрешни интерпретации.

Още приживе Станиславски е канонизиран от съветската власт през 30-те години, когато е прокламиран метода на социалистическия реализъм, който в театъра целенасочено се идентифицира със системата на Станиславски. След Втората световна война мултиплицира

АНКЕТА НА СП. ТЕАТЪР

нето на пренаписаната по идеологически кано-ни, така наречена „система на Станиславски“ (самият Станиславски използва израза „така наречената моя система“) се разпространява и става задължителна за целия социалистически лагер в Централна и Източна Европа. Особено драстично тя е наложена по времето на късния сталинизъм (1948-1953 г.). Системата се превръща в един от партийните документи, тя е всмукана и прекодирана съгласно дискурса на властта и е указано, че се явява едно от важните средства, които способстват за претворяване в практиката на театъра принципите на социалистическия реализъм. Постепенно понятия като „система на Станиславски“, „социалистически реализъм“, „нов съветски строй“, „партийни документи“ започват да стават неотделими едно от друго. Десетилетия наред текстовете на театралния реформатор са четени, цитирани и претворявани избирателно, като основните му идеи са тълкувани в понятията, наложени от партията.

Фетишизирането на метода на Станиславски за работа с актьора е свързано до голяма степен с обстоятелството, че разработваните от него едва ли не магически механизми за идентификация, предполагат създаване на илюзия за реалност, вяра в нея, при което партийните идеологеми биха могли да получат достатъчно истинно звучене. Извън сугестивните методи, характерни за по-ранния период от творчеството на режисьора обаче, властта адаптира и по-рационалния път за постигане на правдоподобност в измислицата по линия на действието, предложен по-късно от Станиславски. През годините се достига до изобретяването на типичния за тоталитарната власт хибрид – идеалния метод за работа на актьора над ролята, който е етикиран като „системата на Станиславски“. Именно този идеологизиран хибрид е единствено изучавания при подготовката на актьори в единственото у нас, преди демократичните промени, висше театрално училище – ВИТИЗ, сега НАТФИЗ.

Честно казано у нас студентите имаше

известен негативизъм към този беловлас старец, който крещял на актьорите: „Не вярюююююююю!“. Беше ни омръзнало от търсенията на „реализъм“, от понятия като „жизнена правда“, „свърхзадача“, „сквозное действие“, „концентрация“, „внимание“, „вяра и наивност“, „предлагаеми обстоятелства“, „магическо ако“, „метод на физическите действия“ и пр. Искяхме да знаем и да можем да работим с техники като *commedia dell'arte*, „биомеханиката“ на Мейерхолд, „паневритмията“ на Щайнер, „ефектът на отчуждението“ на Брехт, „телесно-енергетическата ентропия“ на Гротовски, „Александър“, „Грех“, „Но“, „Кабуки“ техники, за които бяхме само чували, че ги има, пък за някои дори и още не подозирахме, че съществуват отдавна. Някъде по това време започна „перестройката“ и много преди забранени текстове се появиха на бял свят, които ние жадно четяхме. Когато ни попадаха отнякъде от чужбина гледахме видео-филми: откъси от спектакли, мюзикъли и пр. – целият клас – съгънати заедно в една стая в някой апартамент на колега. След това дори се опитвахме да експериментираме и използваме в етюдите, откъсите, учебните представления по-условни средства – като гротеска, клоунада, пантомима, джаз-танци. По някакъв начин бяхме в общ заговор с учениците на Станиславски – Вахтангов, Мейерхолд, Михаил Чехов и проявявахме разбиране, защо са се възправяли срещу него.

По-късно, когато заминах за Русия и навлизайки по-дълбоко в идеите на Станиславски, осъзнах, че това, което сме си мислели, че представлява „системата“, няма нищо общо с действителността и със самия Станиславски и неговите търсения.

Всъщност, ако трябва да сме коректни, някакъв единен метод или система няма. Известната критичка Марина Давидова през 2012 година прави скандално интервю с изследователката на творчеството на Станиславски Инна Соловьева на тема „Какво е това, „система на Станиславски?“, която още в началото казва: „Бих казала, преди всичко, нещо простичко. Никаква система не съществува“.

АНКЕТА

<http://os.colta.ru/theatre/events/details/35670/?expand=yes#expand>

Това интервю предизвиква бурен дебат в руското интернет пространство.

Станиславски цял живот е търсил и опитвал различни неща, променял е, дори е отхвърлял някои от своите твърдения, пробвал е, експериментирал е, писал е. Неслучайно именно от неговия „шинел“, подобно Гогол, са излезли, както не готам, така и абсолютно достойните му ученици като Вахтангов, Мейерхолд, Михаил Чехов, дори Йежи Гротовски в някаква степен, Стела Адлер, Лиъ Страсберг (чиято интерпретация на метода е наречена „метод или лудост“, но благодарение на това има актьори като Алек Болдуин, Антъни Куин, Алън Милър, Лайза Минели, Робърт де Ниро, Ал Пачино, Шон Пен, Мику Рурк, Дъстин Хофман и др.). Тези последователи продължават неговите отделни идеи и развиват актьорското изкуство по света. Така наречената „система“ или „метод“ на Станиславски може да бъде видяна като развиващ се организъм, който, както расте и се усъвършенства, така и получава много травми и му са нанесени немалоко вреди.

В заключение искам да кажа, че и аз съм една от мнозината, така да се каже, обучавана в актьорско майсторство, както се твърдеше „по Станиславски“. Смятам, че той е велик театрал, който в моето съзнание през воала и превратностите на времето без конкуренция се въздига върху пиедестал като Гуруто на европейското и северно-американското актьорско изкуство!

Сп. „Театър“

ИСТОРИЯ

ИЗЧЕЗНАЛОТО ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ НА ПИЕСАТА „БЕЛОДУШКОВ“ ОТ ИВАН ВАЗОВ Е ОТКРИТО

Проф. д-р Надежда Тухова

В края на деветнайсетия век Иван Вазов пише поредната си пиеса. Театърът все повече го привлича. Спектаклите, изградени с неговите пиеси, имат голям успех. Включително и най-новия тогава – „Хъшове“ (1894 г.). Според пресата след края на представленията, обзетите от възторг зрители, с нескончаеми ръкопляскания искат автора да излезе на сцената. Вазов изпълнява желанието им и от нея приема горещите ръкопляскания.⁽¹⁾ А след третото представление на „Хъшове“, от името на театъра му поднасят „един голям скъпоценен венец, окичен с рози и с трикоцветни ленти със златни надписи в знак на гореща благодарност“. ⁽²⁾

Действието в новата тогава пиеса се развива в град, където Белодушков, описан от автора като всемогъщ по влияние депутат, създава атмосфера, изпълнена с терор, беззакония и предателства. С това не може да се примири младият и

честен адвокат Сава Шейновски, а също така и изключения заради критиката си към Белодушков студент Светослав Гарибов. Но някои не издържат на изкушенията и стават шпиони, готови да предадат и най-близкия си приятел. Други от наивитет, трети от страх пред тези, които са на власт, подкрепят Белодушков и неговото обкръжение.

Един документ, намерен от Шейновски, показва, че по заповед на Белодушков е извършено убийство на негов съперник в изборите. Започва се борба, изпълнена с граматични сцени и платена на висока цена за доказване моралния облик на Белодушков. Накрая народът, разбрал неговия истински лик, се разбунтува и го сваля от власт. Шпионинът Стамов признава грешката си и се самоубива. В предсмъртния си час Шейновски се обръща към сънародниците си (всъщност това е призивът на Вазов) с думите: „Пазете като зеницата на

ИСТОРИЯ

окото си възкръсналата свобода на България. Пазете това велико благо, с толкова страдания и жертви, извоювано от народа. Доблест, мъдрост, характер – за да не изпада никога вече България в ноктите на „спасители белодушкови“.

В пиесата не навсякъде драматизъмът е предаден с необходимата сила, някои от характеристиките на героите не са разкрити с цялостната им психологическа пълнота, на места има публицистични и мелодраматични нюанси.

След повече от две години от написването на драмата в четири действия, Вазов я изпраща в Народния театър, който я включва в своя репертоар. Все пак това е нова българска пиеса и при това на вече известен автор. Налице е стремеж за нейното най-добро представяне. Режисьор е Рагул Канели. Ролите са възложени на вече изявени актьори. (3) Репетира се по-дълго време (може да се възприеме като лукс). Нещо повече. Провежда се пресконференция (това се случва за първи път в историята на театъра). Ето някои редове от поканата за нея: „Дирекцията на Народния театър „Сълза и смях“ съобщава...че новата драма на г-н Ив. Вазов ще се представи... в присъствието на пресата, автора и литератори... на 11-и, вторник, на 3 1/2 следобед“.

(4) Обърнете внимание на един много важен факт. Съобщението за пресконференцията е от Дирекцията на Народния театър (годината е 1897). В случая името „Сълза и смях“ е прибавено към названието на театъра (в последно време е

това на Иван Вазов). Преди години с документи и анализи доказах, че Народният театър не е основан през 1904, а през 1888 година. (5) На кого е необходимо днес това разминаване с историческата истина (по-рано или по-късно тя побеждава) относно рождената дата на Националния ни театър и той да бъде лишават от години, които му принадлежат?

Към премиерата на спектакъла (16 февруари 1897 г.) е проявен голям интерес. Присъствуват министърът на народното просвещение К. Величков, мнозина висши чиновници, видни граждани, народни представители от всички партии“ (6) и, разбира се, много зрители. Представлението има „драмаген успех“, става събитие в културния живот. И този път публиката иска Вазов да излезе на сцената.

Израмата на Васил Кирков е определена като актьорско постижение и той получава особени ръкопляскания, тъй като със своята „външност, превъзходен глас и голяма дарба“ успял да предаде много убедително горещия идеалист-студент Светослав Гарибов. Висока оценка за добрата си игра получават и актьорите Тодор Тончев, Иван Попов, Рагул Канели, Константин Сапунов и Екатерина Златарева.

Народният театър играе спектакъла и по време на своето турне в редица градове на страната, където той също има голям успех.

Но след премиерата се вдига, голям шум около пиесата. Отзивите за нея имат полярен характер. Възникват оживени спорове пре-

димно с политически характер. Опозиционният печат насочва критиката си не към литературните качества на пиесата, а към нейния автор, започва борба срещу него. Яростно и с много оскърбителни думи го обвиняват, че той е написал политическа грама срещу управлението на Стефан Стамболов. Но независимо от близостта като време с предишната тогава власт, пред нас е художествено произведение, в което авторът в обобщен вид осъжда и порицава тези, които прибягват в показаните в пиесата средства, когато са на власт, изразява болката си от политическите насилия, от грубостта и липсата на морал в обществено-политическия живот. Въпреки положителните оценки за неговата грама, воден от желанието да не става отново обект на политически страсти, по-късно Вазов никъде не споменава за тази своя пиеса. Тя остана неотпечатана.

Преди години в архива на писателя беше открит ръкопис на пиесата „Белодушков“. (7) В нея липсва трето действие. Тя беше публикувана без него.

С оглед на идейната и на композиционната структура на пиесата, трето действие играе важна роля за изграждането на основния конфликт.

Водена от моя интерес към все още неоткрити материали, свързани с историята на българския театър, преди време попаднах на един екземпляр (препис) на пиесата. Тук трябва да отбележа, че в началото Народният театър не разполага с пишуща машина, поради което се правят преписи (2-3)

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

от творбата, която ще се играе. Намереният от мен екземпляр е един от тях. В него пиесата е в своя пълен вид и с текста, с който тя е играна. Включително и този, написан по-късно за финала на спектакъла (в изданието го няма). (9). Екземплярът е на суфльора, който по време на представлението подава (израз от театралния речник) реплики на съотвените актьори от окончателната редакция на текста.

Налице е голямото желание на Вазов да намери най-точното заглавие за новата си пиеса. Най-напред с название „Дядо Драган“ той я изпраща на проф. Иван Шишманов с молба за мнение. В разговор с него споделя, че първото име, което поставил, било „Спасител“, но го махнал, защото му се видяло „много тенденциозно, даже партизанско“ (10). В ръкописа той поставя пет различни названия, които след това зачерква. Преписът показва, че пиесата е изпратена в театъра с две нови възможни заглавия. Първото от тях е „Савва Шейновски“, второто – „Белите души“. Но Вазов се отказва и от тях и Краснописецът ги зачерква, след което с молив написва „Спасители“. По време на репетициите заглавието е „Народен спасител“ и пресата го използва в предварителните си съобщения за пиесата. Непосредствено преди премиерата тя е наречена „Белодушков“, с което име се играе.

Появата на тази пиеса е интересен момент в дългия път на автора в областта на драмата, където той създава великолепно произведения. Развам се, че при едно ново издание на драматично-

то творчество на Иван Вазов, драмата „Белодушков“ ще бъде публикувана в своя цялостен вид.

БЕЛЕЖКИ:

1. В-к „Мир“, бр.9, 1894 г.

2. В-к „Мир“, бр.12, 1894 г.

3. В спектакъла участвуват следните актьори: Белодушков - Т. Тончев; Д-р Пандович - Б. Белчев; Юрганджиев - П. Дюлгеров; Саков - Г. Стоянов; Сава Шейновски - Р. Канели; Светослав Гарибов - В. Кирков; Дядо Драган - Ив. Попов; Стамов - Ст. Иванов; Христина - Ек. Златарева; Люба - М. Ив. Попова; Куна - Н. Кънева; 1-ви Селянин - Д. Маринов; 2-ри Селянин - Г. Данчов; Една Бабичка - Ш. Н. Попова; Друга Бабичка - Д. Райнова; Старши Пристав - Еню Димитров; Дядо Тоню - К. П. Сапунов; 1-ви Стражар - Г. Златарев; 2-ри Стражар - И. Козарев; 1-ви Глас - Л. Манолов; 2-ри Глас - Г. Аврамов.

Според пресата след първото представление ролята на Христина се играе от Н. Кънева, а тази на Куна от М. Чолакова. Иван Попов, Миналото на българския театър, т. IV, стр. 191, 1956 г.

4. В-к „Свобода“, бр. 2045, 1897 г. и В-к „Български търговски вестник“, бр.35, 1897 г.

5. Вж. Надежда Тихова, В-к „Литературен фронт“, бр.15, 1877 г.; Истината за началото на Народния театър, сп. „Театър“, бр.3-4, 2003 г.; Началото на Народния театър, сп. „Театър“, бр.3-4, 2004 г.; Отново за началото на Народния театър, Кева Апостолова при проф. Надежда Тихова, сп. „Театър“, бр.5-6, 2004 г.

Използвам случая да благодаря на главния редактор на единственото специализирано театрално издание сп. „Театър“ К. Апостолова, която

преди години ми даде възможност в него да докажа вярната рождена дата на Народния театър.

6. Български търговски вестник, бр. 58, 1897 г.

7. Иван Вазов, Неиздадени съчинения, С., 1968 г. Към ръкописа на пиесата е намерен и един препис без трето и с непълно съдържание на четвърто действие.

8. Иван Вазов, Събрани съчинения, С. том 17, 1978 г.

9. В преписа има точна номерация на явленията в края на пиесата. В първия текст за финала на спектакъла Белодушков е убит. Вазов пише нов текст (по всяка вероятност непосредствено след премиерата), в който за Белодушков не се говори. Ето го новият текст, който Краснописецът в бързината си преписва с молив:

Чува се гърмеж

Гарибов - Кои изгърмя? (Сички се обръщат към вратата)

II глас- Да не са убили Белодушкова?

I глас- Стамов се самоуби!

Всички - Ах!

II глас-Дядо Драгане, синът ти се самоуби!

Дядо Драган (гледа втрещено, па казва натъртено) - Лъжете се, аз нямам син!

Гарибов (Влиза бързишком из кулисите) - Шейновски издъхна!

Люба - Ах, майчице (прималява й. Куна и Гарибов я подържат)

Дядо Драган – Умря. Клетий Савва. На, такива българи трябваше да умрат безвременно от изтезания в тъмнината.

Завеса

10. Иван Вазов, Събрани съчинения, т. 20, С.1957г., стр.169

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

ОТ ДРАМАТА В ЧЕТИРИ ДЕЙСТВИЯ

"БЕЛОДУШКОВ" НА ИВАН ВАЗОВ

Действащи лица:

Белодушков
Пангович
Саков
Харитонов
Шейновски
Галибов
Стамов
Люба

Старши пристаф

I стражар
II стражар

Полицейски участък

(Текстът на трето действие е предаден, както е в екземпляра на Краснописеца)

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТО

Сцената представлява стая в полицейския участък. Голи стени. Няколко стола, вехт гардероб в ъгъла. В дъното врата, която се отваря над стълби, които водят в изба.

Една входна врата. Нощ. Ламба, закачена на стената.

ЯВЛЕНИЕ 1-во

Белодушков, Старшии пристаф

Белодушков (*влиза, последван от Старшии приста*): Иване! Какво се получи от днешния испит?

Старшии пристаф: Нищо, отказва всичко.

Белодушков: Следователят прави ли пак очна ставка на Шейновски със свидетелите?

Старшии пристаф: Шейновски се разрева и ги нарече „продажни“, и не пожела да отговаря вече на никакъв въпрос.

Белодушков: Ни реване, ни мълчане няма да му помогнат. Той четири месеци стои в затвора и се е заинадил да не признава нищо. Види се, вий показвате мекушавост.

Старшии пристаф: Каква мекушавост, г-не Белодушков! Вашите заповеди буквално се изпълняват.

Белодушков: Аз те знам, че си совестен служител и си познаваш длъжността. Каквото наредих, направихте ли?

Старшии пристаф: Да.

Белодушков: Колко пъти го сега?

Старшии пристаф: Десет пъти.

Белодушков: Не каза ли ви ни веднъж, да ме повикате, че желае да ми говори?

Старшии пристаф: Не.

Белодушков: А какво казва?

Старшии пристаф: Вика, каквото знайте: „Кръвници! Убийци на Гарибова! Аз ще отмъстя! Аз ще направя туй! Аз ще направя онуй!... Вика, вика догде прегасне“... Аз мисля, че е луд.

Белодушков: С какво го биите?

Старшии пристаф: Със соп, а последния път със пясък, както препоръчахте....

Белодушков: Прекрасно! За напред това употребявайте... Пясъка не оставя следа...

Старшии пристаф: Слушам.

Белодушков: В избата как го държите?

Старшии пристаф: На вода и хляб. Без огън. Никаква книга не му даваме. Аз мисля, Господин Белодушков...

Белодушков: Какво?

Старшии пристаф: Може да умре.

Белодушков: Отечеството ще има един враг по-малко. Сега какво прави?

Старшии пристаф: Лежи.

Белодушков: Иди го изведи.

Старшии пристаф (*прави знак към вратата. Един стражар влиза и с него слезат в избата.*)

ЯВЛЕНИЕ 2-ро

Белодушков (*сам*): Ето вече четири месеци, откакто е в ръцете ми и аз не съм направил нито стъпка към целта си. Грунчовото писмо още не е в моята ръка и виса като Дамоклев меч над главата ми. Тъй добре скроения ковчег с динамит и предателски планове спомогна

само едно нещо: да го задържа до днес в затвора, да му пресека всяко съобщение със света. Мислех, че боят ще извърши останалото. Напразна надежда: той търпи, като скот, и постоянноства да ме плаши с откритието си, с гроба на Гарибова... Сопите и пясъка не помогнаха. Да испитаме други средства.

ЯВЛЕНИЕ 3-то

Белодушков, Шейновски, Старшии пристаф и стражарът. Старшии пристаф и стражарът искарват Шейновски, твърде слаб и изнемошил, като го крепят за рамената и го слагат на един стол.

Белодушков (*към Старшии пристаф и стражара*): Иване, излезте и чакайте вън!

(*Старшии пристаф и стражарът излизат. Белодушков заключва вратата след тях, поглежда из резката и приближава към Шейновски*)

Шейновски: Знам защо ме пак удостояват с лична среща. (*Усмивка се горчило.*)

Белодушков (*иронически*): Драго ми е, че ме избавяш от труда да ти обяснявам... Помисли си!

Шейновски: Белодушков, ти недей се лъга. С нищо няма да постигнеш онова, което правиш толкова насилия и жестокости безчестни.

Белодушков (*ухилено*): Аз се храня още надежда, че ще се убедиш, колко е безполезно и глупаво упорството ти.

Шейновски: Не се блазни.

Белодушков: Шейновски! Искам Грунчовото писмо.

Шейновски: Няма да го имаш никога.

Белодушков: Мисли, колко скъпо ти коштува ината.

Шейновски: Аз мисля колко лесно ще те смачкам, щом излезна от тука.

Белодушков: Няма скоро да дочакаш моя ген.

Шейновски: Ще го дочакам, кога да е. Ти не можеш тук да ме държиш за едно

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

мнимо,
от тебе скроено престъпление и за
което не съществуват никакви факти,
освен

лъжливите свидетелства на подкупени
клеветници. О, аз вярвам, че скоро ще
изляза от тука, за да те накажа....

Белодушков: Затвора е направил по-го-
реща твоята фантазия. Утешавай се с
нея!

Шейновски: Не фантазия, а предчувс-
твие. Ти си ми пресекал сношенията с
останалия свят, никакъв звук не е
пристигнал до мене, но аз чувствавам,
по

тъмничния въздух, който дишам, чета
по лицата на мъчителите си, които пра-
щаш тука - близкия край на вашето мо-
гъщество. Съградено на лъжа, насилия и
престъпления. Тържество народно набли-
жава.

Белодушков (ходи развълнуван): Чини
ми се, само че ти няма да се радваш на
това!... (яростно) Аз ще те убия тука,
преди да те оставя да ме убиеш!

Шейновски: Ти нямаш друг занаят. Но с
моята смърт ти нищо не печелиш. Ако
не бъда аз, оръжието ще бъде употре-
бено от оногова, на когото съм го по-
верил с тия думи: „ако не излеза жив от
тъмницата, отвори плика и в него ще
намериш средство да ми отмъстиш“. Аз
имах време да взема тия мерки, преди
да ти падна в ръцете. Но аз се надявам
сам да имам наслаждението да ти дам
гръмотевичния удар. Да те стъпча като
червей, заедно с твоите съучастници в
злодействата, крадци, убийци и шпиони!

Белодушков (ехидно): Към последните
бъди по-милостив, защото ще удариш
твои приятели.

Шейновски: Аз нямам приятели
безчестни. Безчестие при безчестие
отица.

Белодушков: Митър Стамов какъв ти
е?

Шейновски: Най-добрия приятел.

Белодушков: Митър Стамов е мой
шпионин!

Шейновски: Белодушков, това е погло-
дгето го говориш.

Белодушков: Азъ ти казах, че Стамов
от шест месеца е полицейски шпионин.

Шейновски (в негодувание): Това е не-
въобразима клевета! Само ти, Бело-

душков, имаш кураж да хвърляш кал върху
всичко, останало честно.

Белодушков (подава му някаква хартий-
ка): Познаваш ли тия слова?

Шейновски (хваща се за главата): Що
гледам? Тия разписки са Стамови.

Нещастния, и той ли?! Този честен Ста-
мов! О, растление проникнало в рег!

Гангрена на разврата напредва. Подку-
път погуби и този честен момък и тая
мирна съвест се окаля! О, Белодушков,
убийствата, които правиш над души-
те на хората, са сто пъти по-лоши,
отколкото Гарибовото!

Белодушков (внушително): Шейновски,
да дойдем на думата си на една спо-
годба.

Шейновски: Никога! Никаква спогодба!
Махни се! Аз трябва да те накажа и за
това ново злодейство!

Белодушков (язвително): Сега аз крив,
че Стамов излязал непочтен приятел! Не
вярвай така сяло на хората! Тогава пак
аз ще съм крив, ако един ден научиш, че
Г-ца Люба...

Шейновски (яростно): Млък! Запрещавам
ти това име!

Белодушков: Отхвърляш всякакви пре-
говори?

Шейновски: Гнус ме е от тебе!

Белодушков: Ти ще умреш тука.

Шейновски: Нека умра, но ще ти докажа
с моята смърт, че не са всички българи
подли, безхарактерни Стамовци, и че има
още доблест в българските жили.

Белодушков: Мри като е тъй! (Повиква
стар. Пристав и стражара) Иване!
Отведете този чер предател на място-
то му! (Вкарват Шейновски в избата и
си излизат)

ЯВЛЕНИЕ 4-то

Белодушков и Харитонов

Харитонов (вляз): Какво ново?

Белодушков: Нищо пак.

Харитонов: Неприятно. Ний не знаем
сега какво да правим с него: да го държим
ли по дълго? Няма как - уловки липсват,
да го пуснем - поразия, опасност голяма!
А мълата расте, вестниците крещат.

Белодушков: Не можем да го пуснем,
преди да се отървем от трупа! Дуракът
недн! Забравил да пита за мястото!

Харитонов: Щом не можем да узнаем
мястото му, остава едно средство: да
разровим цялата градина!

Белодушков: Луг ли си, Харитонов! Гра-
дина - цели два уврата - тя тогази беше
още празна, а сега е засеяна цяла с
гръвчета, зеленчуци и разни растения...
Трябва да турим 20 копачи да я разко-
паят най-малко един метър на дълбоко,
и още дено! Как ще утаиш? Ще гръмне
скандала из цяла България!

Харитонов: Това е вярно!

Белодушков: Тоз проклет Грунчо, каква
беда ми докара чрез своето пукване!

Харитонов: От как се откри това
пismo, сякаш че и Гарибовия труп оживя-
ва и аз го виждам всяка нощ. А докто-
рът положително е изгубил съня си. Как-
как, трябва да предварим опасността,
трябва да найдем средство.

Белодушков: Само едно средство съ-
ществува: добиването на Грунчовото
пismo. Вижда ли Стамова?

Харитонов: Пратих за него. Той бе обе-
щавал да потърси средство.

Белодушков: Коткай го. Ний трябва да
опитаме всичките средства и мирни, и
жестоки... Уверен ли си, че Зафиров и
Чинко си избършват добре длъжността?

Харитонов: Не видя ли хала на Шейновс-
ки?!

Белодушков: Това не стига. Ний трябва
да употребим още по-ужасни мъки за тоя
сатанински син. Ти трябваше одеде да
чуеш какви оскърбления ми говори. Аз ще
го убия! (излиза)

ЯВЛЕНИЕ 5-то

Харитонов и Стамов (влиза)

Харитонов: Стамов, виках те за ра-
ботата на Шейновски пак. Измисли ли
някое средство, за да турим ръка на
Грунчовото pismo?

Стамов: Г-н Градоначалник, аз, повече
от вас, мисля за това нещо. Нямам мира,
нито съм ме хваща. Вас гризе писмото, а
мене друга мъка.

Харитонов: Какво?

Стамов (мрачно): Когато аз изга-
дох Шейновски, аз исках да покажа
ревността си пред г-н Белодушков, за

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

да види, че напразно не взимам заплата, както ме мъмреше. Но аз мислех, че като вземете от ръцете му писмото, щяхте да го пуснете и по голямо зло нямаше да му стане. Аз не мислех, че ще го погубя, за да запазя хляба си. Шейновски ми беше приятел.

Харитонов: Нито ти искаше да го погубиш, нито ний искахме. Нам ни трябваше само писмото. За негово нещастие, като тършувахме у тях, вместо писмото, намерихме доказателства неоспорими за пълнените му планове против отечеството. Той сам се погуби.

Стамов: Съвестта ми казва, че аз го погубих. Ний, шпионите, г-н Градоначалник, също имаме съвест.

Харитонов: Аз пък ти повтарям, както и г-н Белодушков ти казваше, от него самия зависи да излезе от затвора. Нека отгаде писмото и ний ще потърсим работата. За услуга - с услуга ще отплатим. Помъчи се и ти да го придумаш да не гний в тъмниците.

Стамов: Аз не смея да се покажа пред очите му.

Харитонов: Той не знае нищо за тебе.

Стамов: Казвам ви: не мога. Ще потъна в земята, ако срещна погледа му.

Харитонов: Не подуши ли нещо от Люба?

Стамов: Тя не знае за това нищо.

Харитонов: Из града чува ли се мълва за тая работа.

Стамов: Мълва голяма и негодование има - за запиранието на Шейновски. В комплот не вярват. Приписват арестуването му на лично отмъщение.

Харитонов: А за писмото нищо не мълви ли се?

Стамов: Нищо не знаят. Шейновски, когато го хващате, няма време никому да каже.

Харитонов: Толкоз по добре за него....Е, ти помисли за нещо.

Стамов: Аз съм намислил нещо.

Харитонов: За да добием Грунчовото писмо?

Стамов: Да, и за да избавя Шейновски, но то е моя тайна...

Харитонов: Браво! Ти знаеш, че за награда имаш служба околйски Началник. Старай се само. Искаш ли пари. На ти петстотин лева. Ний знаем да

ценим честното слугуване. (подава му парите). Направи расписчица.

Стамов: Вий ми давате залькът и ще ви служя. Но мойта най-голяма награда ще бъде да видя освободен Шейновски. Тогава само ще ми олекне. (написва расписката и я подава Харитонову)

Харитонов: Това много зависи от тебе.

Стамов: (низко) Моят план е нагласен. Още тая вечер ще го изпълня. Люба ме чака. Да ида при нея. (излизат)

(от ляво от стаята зад стената, която няма врата, запява мелодията на Ботювата молитва. Гласът му се приближава към стената, ту се отдалечава и ослабва. Това местение на гласа се повтаря и продължава през две минути, през които неясно, откъслечно се чуват неми стихове от куплетите на молитвата.)

Двама стражари (влизат)

I стражар (на П-рия): Ти сега отиваш да спиш! Блазе ти. Добре, че гоиде да ме смениш, Павле. Омръзна ми вече тука. От где се взе този Шейновски! Началството и големците не излизат из участъка.

I стражар: Няма ли да го пуснат или да го съдят? Четири месеца гние, цяла зима! Добре го най-напред тържах в тази стая, защо го после свряха в избата? На мокро и студено и без оган!

II стражар: Ама и вината му е тежка.

I стражар: Ако е тежка, защо не го съдят?

II стражар: Ще го съдят ама още нещо испитват. Защо не каже най-после где е скрил динамита? Толкова бои! Наместо да отговори, което трябва, приказва един куп врели ни кипели. Не знам какви убийства за Георги Гарибов, гробове и се такива...Той лудува.

I стражар: Лудува, горкия. Кои не знае, че Гарибов го понесе и удави реката... От много мъки ще се е побъркал. Аз не мога да разбера. Зафиров и Чинку как им дава сърце да го мъчат!

II стражар: Е, заповеди, приятелю. И тебе да ти кажат: Павле, тая нощ слез та му удари два пъти по деветнайсе и шест, ама му вържи устата да не вика, какво ще правиш?

I стражар: Ще се откажа: аз съм стражар - не мъчител.

II стражар: Ти така гумаш, защото нямаш на гърба си фамилия, като Зафиров.

I стражар: Нека мрът децата от глэд-ама няма да стана мордажия. Под мойта гжданарска шинела има съвест.

II стражар: Нямаш ли деца?

I стражар: А Чинку, като е сам самин, една душа храни, защо приема да мъчи Шейновски? От него зло видял ли е?

II стражар: Ти Чинка го не туряй в реда на хората. Той е човек, който е убил баща си. Той е пустният и приема заплата само за такива служби. Да си бягам. (излиза)

ЯВЛЕНИЕ 6-то

/I стражар/ Павли / сам

Павли: Часът е девет тъкмо. Трябва да гоидат сега. Аз им казах из коя порта да минат. Никой няма да ги види. Дано само Господ ме запази. (кръсти се)

(Чува се шум от стаята и коридора) (Павли излиза)

ЯВЛЕНИЕ 7-мо

Павли, Стамов, Люба и Шейновски

Павли: (влиза, след него влизат Стамов и Люба) Полечка стъпайте.

Стамов: (на Люба/)Тука е Савва.

Люба: (озърта се) Де го?

Стамов: Веднага ще излезе.

Павли: Г-це, почакайте. Аз ще повикам г-н Шейновски. (слазя в избата)

Люба: Где отива там?

Стамов: При Саввата.

Люба: Майчице, там ли е хвърлен? Клети Савва! Де се мъчи!

Стамов: Дръж се куражлия, юнак бъди, да го не озорчиш. Но гледай да го спасиш, Любо, убеди го... Други път надали е възможно да проникнеш тука. Ний изложихме на голяма опасност тоя добър и милостив Павли. Да не е напразно. (чуват се стъпки по стъпалата на избата) Сбогом, Любо. (тръгва)

Люба: Стой барем да се видите веднъж.

Стамов: Останете сами. (излиза)

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

ЯВЛЕНИЕ 8-мо

Шейновски, Люба и Стражаря (Стражаря искарва Шейновски из стълбата и го крепи)

Шейновски: Любо! (Простира ръце към нея, но се залюшква и сядна на стола)

Люба: Добър вечер Савва, кураж имай! (Закрива си лицето с ръце и захълцва)

Шейновски: (към стражаря) Благодаря ти сърдечно, Павле!

Стражар: За нищо. Молим само по-полека се разговаряйте. (Излез)

Люба: Савва, милий мой, Савва, не те питам как си! Аз виждам до какво състояние те е докарал моя жесток затвор! Излез, излез, по-скоро от този ад! Савва, излез! Лекувай се, тука умираш ти, Савва, и с тебе аз там.

Шейновски: Кажу ми как живееш, Любо?

Люба (плачуща): Как можеш да питаш, Савва? Четири месеци в страшни страдания и самичка! Какъв ще е моят живот, когато те мисля в тая страшна мъка.

Шейновски: Ти изгуби още и бедната си майка. Таз скръбна вест бе едничката, която проникна до мен. Как е брат ти?

Люба: Ти не знаеш? От два месеца е затворен за една статия.

Шейновски: Запрян? И ти съвсем самичка живееш! О, един ден аз ще излеза от тука и страшна ще бъде моята мъст...

Люба: О, забрави това отмъщение. Мисли само себе си да спасиш, докато е време.

Шейновски: Клетата, Любо, ти не знаеш каква цена турят за моето освобождение.

Люба: Знам нещо. Стамов ми разказа.

Шейновски: Ах този нещастник! Ти приказваш с него? Какво може той искрено да ти каже?

Люба: Ти си обладал някакво писмо, което силно компрометирало Белодушкова. Това писмо било причината на всички те твои и мои нещастия. Дай го, дай го, Савва, и излез.

Шейновски: Виждам, знаеш... Но това писмо е моето страшно оръжие, с което ще унищожа - рано или късно - Белодушкова. За да запазя това оръжие в моя власт, аз издържах четиремесечен затвор и изстезания лют.

Люба: Но тия мъки и изстезания ти превършиха живота, зеха ти здравето... Ти

тука ще оставиш кости! Савва, жертвай всичко, но излез. Смили се за тебе си и за мене!

Шейновски: Но ти искаш да ми отнемеш върховното утешение, което ме е крепило до днес и ще ме крепи още: надеждата за отмъщение, за свято ми отмъщение, връз този безжалостен потисник на народа. Ти искаш и за напред да му се остави възможност да злодействува безнаказано и да прави нещастници? Пък аз и без тази жертва ще излеза скоро от тука. Любо, не ми я искай, ако ме обичаш, ако си добра сестра!...

Люба: Не, твоята свобода ми е по скъпа от всичко. Ти не си въ състояние повече да ставаш оръжие на провидението в наказанието на злодейците. И без твоята намеса това ще бъде.

Шейновски: Писмото, което държи в ръцете си, знаеш ли що именно съдържа?

Люба: Не знам.

Шейновски: Как, Стамов не каза ли ти?

Люба: Каза, че същността не знам.

Шейновски (низко): Клетникът, не е посмелял да ти съобщи ужасната тайна... О! И Стамов не е имал кураж да ти кажи. Любо, ако знаеш съдържанието на писмото, ти не би показала такова великодушие към Белодушкова.

Люба: Великодушие не, ами милост за тебе.

Шейновски: Ти не би ме молила вече да ускоря освобождението си, като се откажа от отмъщението, което аз наричам : свято отмъщение.

Люба (очудена): Но какво има там, Боже!

Шейновски: Онова, което се намира там, е сто пъти по грозно за тебе, от колкото можеш да си представяш... Не искай, Любо, да узнаеш.

Люба: Не, Савва, не ме дръж в неосносно напрежение, в страшни предположения.

Шейновски (мисли няколко време): Мила Любо! (хваща я за двете ръце) Ти трябва кога да е, да узнаеш тая тайна. Аз трябва и на тебе да я кажа, за да ми олекне товара ѝ, да поделя с тебе жалостта, която ме изпълня и негодованиято, което ме задушава!

Люба: Боже, какво ли грозно има да чуя! Кажу, Савва, аз имам храброст.

Шейновски: Любо, Белодушков е убиец на брата ти Георги!

Люба: Мале! (хваща се за главата и се

обляга отпаднала на стола)

Шейновски: Изслушай. Брат ти не е бил удавен в реката, както нарочно излъгаха - то ще е някой друг, - а е бил опушнат по заповед на Белодушкова извън града вечерта. Неговите кости почиват във външната градина на Белодушкова, без гробник.

Люба: Мойт нещастен брат, мойт нещастен брат! (тихо плаче). Ох, още тогава сърцето ми усещаше нещо... (брише си очите)

(минува се няколко време в мълчание)

Шейновски: Мястото, гдето почива праха на мъченика, точно е означено в писмото, но убиецът не го знае, за да премахне следите. Ти разбираш сега всичко... Когато се освободя, аз ще те заведа да се поклониш на гроба на покойния и да пренесеш останките му в черква.

Люба: Боже! И ако му се кажеше мястото, бачовите кости щяха да се изхвърлят навън, като смет.

Шейновски: Мила, Любо, говори сега. Спогодбата с изверга няма ли да бъде светотатство и подлост от моя страна? Ще имаш ли храброст и ти сега да ме съветваш това?

Люба: Велики Боже! Дай ми кураж! Просвети сърцето ми!... (стои няколко време с закрити с ръце очи. Вдига ръце към небето) Бачо, прости ме! (към Шейновски) Савва! Отдай на Белодушкова писмото и бъди свободен. Ти си моята радост и моята надежда, - ти, Савва, ми даваш кураж, за да живея още на този подъл свят. Ох, излез, излез! Бачовата душа ще прости!... Бачо ще бъде великодушен към нещастната си сестра, която няма подпора в моя свят, освен тебе. Той не ще да е жаден за отмъщение, добрия ми, благородния ми бачо. Той не беше жесток и кръвожаден, а с златно сърце. Не искам пак кръв, Савва, Бог нека отмъщава. Трябва ми само твоята любов, твоеето скъпо присъствие, ти ми трябваш! Аз прощавам на злосторника - прости му и ти, за моята любов. Излез от тука по-скоро - в твоите ръце е ключа на таз смърдна тъмница, от тебе зависи да живееш и да живея... Отдай писмото, Савва, моля те! Заповядвам ти: излез из този гроб!

Шейновски (покъртен): Любо, слушам! (низко) Плика е у брата ти Светослава.

Люба: Ще ли го даде? Ще ме повярва ли?

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

Напиши му две гуми. (принася от масата перо, мастило и хартия).

Шейновски (написва): Ето: „Тосподине, предайте на з-ца Люба Гарибова поверения от мене вам, на съхранение, ненадписан плик. Савва Шейновски!“ В тая форма - за предпазливост.

Люба: (става за да тръгне) аз ще гледам да получа и да предам още таз нощ писмото. Благодаря ти. Утре вечер ще ти се надявам да те презърна у дома. Нашата къща ще светне от радост, и целий свят за мене!

Шейновски: Любо, аз направих най - голямата морална жертва на твоята обич - аз почти се кая сега и се питам дали и тя ще ти донесе щастие.

Люба: Защо това съмнение?

Шейновски: Ти не познаваш всичката чудовишна подлост на Белодушкова. Но аз трябваше да изпълня твоята молба... аз нямаш право да те испратя от тук обезнадеждена. Поздравя Куна. Как е тя? Дядо Драган какво прави?

Люба: Той е минал у Христинини. И двамата са здрави, се за тебе ми говорят, се ме раздумват, какво горещо участие взимат в злочестината ни.

Шейновски: Благородни хора. Но и те са нещастни, Любо. Ти знаеш ли? Стамов ме бил предал! Той е шпионин на полицията!

Люба: Митър? Не глуми!...

Шейновски : Той се впримчил в паяжината на Белодушкова... Стамов е човек пропаднал навеки - не обаждай на Куна и на баща му. То ще бъде смъртоносна молния за тия добри хора.

Люба: Клетникът! Той затова не пожела одевете да те види, ами бега! гузен. О, аз няма съ него да се връщам у дома - не мога да го гледам... Без него ще си уда. Ще помоля Куна да ме придружи до Светослава. Прощавай. Сладко срещание. (Целуват се, Люба излиза)

ЯВЛЕНИЕ 9-то

Шейновски и Гарибов

Шейновски: аз отстъпих на Любините молби, тоя подлец тържествува. Сега се чувствам, като човек, лишен от един жизнен орган. Не прибрзах ли? Моето избавление и без това приближаваше, аз

чувствам, че приближава. аз неблагоприятно се поддадох на сърцето си, на чувствата си към Люба. Нейните съзвониха победиха моето упорство. аз излязох добър любовник, но слаб човек. аз! И пак ще гледам тържествено на Белодушкова, високомерен и безсрамен в своята безнаказаност, откупена тъй ефтино, благодарение на моята... подлост... Ох! Да можех сега да по върна Люба!...

(чува предната песен зад стената. Гласът му се приближава му се отдалечава. Чува се следующите стихове:

- «Комуто ще празнуват
- Денят скоро народите»

после:

- Да се бори кой как може
- С душманите на народа“)

Шейновски (усмихва се учуден): Чий е тоя глас? аз познавам тоя глас.

(гласът следва:

- „Подкрепи и мен ръката
- Та кога въстане роба“

(останалите гуми се губят в отдалечеността)

Шейновски: Светослав е тук. Той пее. Нима е мой съсед? (Песента млъква)

(Шейновски става и тупа по стената)

Глас (не ясен): Кой тропва?

Шейновски: Шейновски! Ти ли си, Светославе?

Светослав Гарибов: аз съм, Савва. Вчера ме преместиха тук от други участък. Биле сме съседи.

Шейновски: Съседи сме. Това е голяма радост за мене. Светославе, слушай: вечерта, когато избягах и се скрих у Стамова, предадох на жена му един ненадписан плик да ти го върчи и да ти каже да го пазиш като зеницата на око то си.

Гарибов: Приех го. Бъди спокоен: запазен е на здраво място.

Шейновски: Благодаря. Утре, а може би и сега, Люба ще дойде при тебе с една моя записка. В тая записка те моля да ѝ гадеш поверения плик.

Гарибов: Добре, ще ѝ покажа веднага на кое място е скрит.

Шейновски: Где е? Кажу ми на всеки случай..

Гарибов: Заковал съм го в нашето огледало. Какво ще го правиш?

Шейновски: Чрез отдаването този

плик на Белодушкова, вратата на затвора ми се отварят и аз ще бъда свободен.

Гарибов: Тогав да не бавим!

Шейновски: Слушай, с отдаването на този плик, аз отдавам и едно страшно оръжие, което имах против Белодушкова. Тоя плик пазеше негова вярна гибел.

Гарибов: Жално, тогава какво желаеш?

Шейновски (размишлява): аз искам от тебе съвет. Какво е твоето мнение?

Гарибов (след малко мълчание): аз ще го дам!

Шейновски: Не го давай!

Гарибов (след мълчание): Ти трябва да излезеш, Савва, сестра ми е много нещастна. аз ще ѝ го отдам.

Шейновски: По никои начин това да не правиш!

Гарибов: Ти не си можал да устоиш против съзвоните на Люба, защо искаш от мене повече кураж?

Шейновски: аз се кая сега.

Гарибов: аз ще го отдам против твоята воля, и против твоята воля ще бъдеш свободен. Пожали сестра ми. Пожали себе си. Твоя живот струва сто Белодушковици. Ето че Люба иде на прозореца.

Шейновски: В името на Бога, когото одевете викаше на помощ в борбата ти против народните душмани в името на потъпканото от силните челоуечество, в името на костите на покойния ти брат мъченик, заповядвам ти да ми запазиш залога на отмъщението, който ти поверих, като на честен човек. (Гарибов не отговаря)

Шейновски: Няма да си простя никога тая слабост, както няма да простя и на Светослава, ако въпреки молбите ми, обади плика. (Прилепя си ухото до стената за да чуе). Говорят нещо твърде живо, но не разбирам какво... Ясно само отличавам Любиния глас, който така ме омая одевете... Как омайва гласът ѝ (слуша) Млъкнаха! Какво направих?!

Гарибов: Савва!

Шейновски: Що?

Гарибов: Люба и Куна си отидоха.

Шейновски: Какво направи ти?

Гарибов: Подир къс разговор, постъпих според Любиното желание.

Шейновски: Нещастний! Ти извърши непростително вероломство.

Гарибов: Лъжеш се.

Шейновски: Не те разбирам.

ТРЕТО ДЕЙСТВИЕ

Гарибов: (изгънва една гръска на горнята част на стената и си показва из отвората главата)

Шейновски: (строго) Какво правиш сега?

Гарибов: Тоя прозорец ни пречи да се разговаряме. Мирувай! Плика няма да дадем. Люба ми обади съдържанието му... И тя сама се отказва да го иска... Брате мой, да отмъстим! О, страшно да отмъстим на злодееца, на убиеца на бача.

Шейновски: И Люба съгласна?! О, сестрата на Гарибовици не може да бъде без сърце. С това ме избавихте от жестоки терзания. Светна ми. Да отмъстим, Светославе.

Гарибов: Утре истича срока на затвора ми. Какво ще ми поръчаш.

Шейновски: Ободрявай Люба. Какво ново? От четире месеца насам, никаква вест не е пробила през стените на тъмницата ми...

Гарибов: В цяла България силно движение на духовете, печатът хвърля гръмове и мълници, обществената съвест до висока степен възмутена, против тиранията на потисниците. Чувствува се освежителна буря. Бъди бодър и надеен се!

нямаш ли да прочета? Изжъднял съм за книга, както съм изжъднял за видело и за свобода.

Павли: Почакай, имам една. (Излазя)

Шейновски (сам): О, какъв добър човек. Каква преданност. Дано само не пострада нещо за мене. Дано не погущат моите мъчители.

Павли (вляз с една книга): На, четете... аз ще отида да подслушам да не иде някой, (излазя)

Шейновски: „Халима“, приказки от хилядо и една нощ. (Усмива се) Това ще е любимия прочит на моя Павли. По видът се познава - тая книга е четена много и минала през безброй ръце. О, и аз ще я прочета сега с услада, нека умът ми, барем за кратко, да се отнесе в други по ясни поетически предели, далеч от тая грозна тъмница... Книжка, книжка! О, колко скъпа е тя за един затворник отделен от света.

Павли (вляз): По скоро слезте в избата. Вратнята се отваря.

Шейновски: Помогни ми. (Става, опира се на Павла и вляз в избата. Павли затваря вратата и застава на караул)

ЯВЛЕНИЕ 11-мо

Белодушков, Саков, Пандович, Харитонов (влязят. Белодушков носи под мишница едно стенно огледало)

Всичките (зачудено): Какво е това огледало?

Белодушков: Затворете добре вратата. (ниско) В това огледало е заковано Грунчовото писмо!

Пандович: Не вярвам!

Саков: Как? Във това огледало? Чие е това огледало?

Харитонов: Ура!

Белодушков: (като отпаря гръската) От Гарибов. Стамов хитро изпитал, че тука е писмото и скрито мъ измъкнал огледалото из Гарибовата къща. (Отваря задната гръска с нож. Всички се наведжат любопитно над огледалото.)

Белодушков: (Отпаря гръската на огледалото и дига от земята един плик) Ето ненадписания плик!

Пандович: С Грунчовото писмо?

Белодушков: Да. (Растваря и чете) То е същото. Чак сега пристига на адреса си.

(Прочита го втори път. Радостно

въннение между всичките, които се наваят над писмото)

Саков: Ура!

Всички: Ура! (Хвърлят се на Белодушков и го целуват) Поздравяваме те!

Белодушков: Азъ вас поздравявам, Г-га. Дамоклеви меч, който висеше над главите на всички ни сега изчезна, стана на прах (запаля писмото на свещта и стъпква изгорялата му пепел). Сега двамачовеци на света знаят мястото на Гарибовите кости: аз и Шейновски.

Харитонов: И скоро никой няма да знае где са: реката ще ги отнесе и погълне в тинята си.

Пандович: И моето медицинско свидетелство ще се оправдае. Георги Гарибов ще бъде наистина удавен. (Смее се и тънника високо, като подскача и щрака палците)

„Зелен листец, зелен листец

Буково дърво,

„И без жена на този свят

нак не е добро.“ (Излизат, като тананикат всички същата песен. Белодушков и Пандович веднага се повръщат на сцената и няколко време се шепнат, като правят развълнувани движения с ръце и често сочат избата, где то е затворен Шейновски, после излизат)

ЯВЛЕНИЕ 12-мо

Павли (вляз): Щяхме тая нощ да се разговаряме с Шейновски, щях да го туря да спи тука, но няма как: сменяват ме. Защо тъй скоро? Дали не са подгушили нещо? Не са, но се съмняват в моята вярност. Аз чухъ Белодушкова оде, когато влязяха, че ме изгледа и каза на Градоначалника: „На тозова чист ли е косъма?“ Види се нещо ще става, та ме сменяват с Върбанова. Той е проклет човек, (въздиша) Ех, бедний Шейновски. Да угася ламбата. (Излазя)

(Чува се гласът на Павла: „Сбогом Върбанов.“) Друг глас: „Лека нощ, Павле!“

(Тъмно. Минува се около една минута и влязят двамачора, от които единия носи фенерче, с черни маски, пристъпват тихо към дупката, отварят вратата и се вмъкват в избата)

ЗАВЕСА

ЯВЛЕНИЕ 10-мо

Павли и Шейновски

Павли (вляз): Господин Шейновски, има ли някой при тебе?

Шейновски: Видиш, че никой, Павле! Благодаря ти за голямото добро. Ти доказва, че си човек благ и милостив и че под тая умразна стражарска греха може да тупа благородно сърце.

Павле: И това можах да направя за вази... г-н Шейновски. Повече нямам сила... Да беше ми възможно...

Шейновски: Повече не искам, благодаря. Ти и така се изложи на опасност. Благодаря дълбоко.

Павли: Г-н Шейновски, аз те вардя тая нощ: каквото мога ще ти приготвя. Тая нощ поне спи тука на сухичко. Аз ще ти туря постелчица. На ти и цигарка запуши...

Шейновски (приема я): Да си жив и здрав, Павле. От месеци не съм запушил цигарка. От всичко са ме лишили, братко: от най - доброто утешение. Да те помоля още едно: някоя нова книга

IN MEMORIAM



ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

(1920 – 2014)

Преводачът, който подари на
българския театър Шекспир...
Драматургът...



Проф. ЕНЧО ХАЛАЧЕВ

Режисьор със значими постановки в
репертоара на Народния театър;
уважаван театрален педагог и ректор
на НАТФИЗ „Кр. Сарафов“...

**Доц. НЕВЕНА
КАВАЛДЖИЕВА**

Една от най-талантливите
сценографки на българския
театър ...



Проф. РУМЕН ЦОНЕВ

Композитор, обичан театрален педагог,
музикален теоретик...

2013 © Ivan Donchev

“АЗ, СИЗИФ”
драм. и реж. Веселка Кунчева



“Жабосът принц”,
реж. Тодор Николов, СКТ



“Дилшера и Ахмет” от М. Кюм,
реж. Андрей Ларински, ДТ - Стара Загора



Атанас Атанасов в “Бурунданга” от Ж. Галсеран,
реж. А. Угринов, ДТ - Ямбол



“Ела, легни върху мен” от Силвия Чолева,
реж. Снежина Петрова

