

ТЕАТЪР

20940 ISSN 0204 6253

7-9 / 2016

70 / LXX / СЕДЕМДЕСЕТ ГОДИНИ ТЕАТРАЛНА ПАМЕТ



ХРИСТО ЯВАШЕВ-CHRISTO

ЯВОР ГЪРДЕВ | МИХАИЛ БАРИШНИКОВ

ФАРСЪТ | БУРГТЕАТЪР | БОЙКА ВЕЛКОВА | ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

70 / LXX / СЕДЕМДЕСЕТ ГОДИНИ ТЕАТРАЛНА ПАМЕТ

Проф. Атанас Атанасов:

С пожелание за стабилно присъствие и в следващите 70! С пожелание за увеличаване на обема! С пожелание за вдъхновение в пътя към нови лица, значими събития и качествени дискусии. С пожелание за безпардонно отразяване на успехите, проблемите и конюнктурните процеси! Честит юбилей!

Гергана Пирозова :

Честита седемдесетгодишнина на най-дълголетното и единствено по рода си списание за театър в България. Пожелавам на списание „Театър“ да отстои на натиска на времето и да се противопостави на съществуващата конюнктура, която систематично ликвидира критичната театрална критика у нас, да се превърне в стожер на критическия дух. Нека битката по опазване на критичната публичност, по опазване на индивидуалните ни свободи, се превърне във водеща за списание „Театър“ и неговия редактор. Пожелавам на Кева да има силата и куража да извоюва пълна финансова независимост на списанието от държавните институции и да го утвърди като алтернативно поле за критически размишления и критически сблъсъци. Честит празник!

Ирина Делина :

Списание „Театър“ за мен е, и си остава Кева Апостолова - с нейната възшебна толерантност, ентусиазъм и усет за театралното във всичките му измерения. Това съучастничество се оказва с огромна предистория и му пожелавам да бъде все така чувствително към терзанията, тайните и откровенията на великото и обикновеното, без високомерие и без популизъм. Театърът е желан и някой трябва да ни напомня за това. Честит юбилей!

Красимира Кузманова:

Изданието ни припомня за големите личности -артисти, драматурзи, режисьори и емблематичните спектакли, които оформят лицето на българския театър и дават надежда, че независимо от трудностите, смисъл има и трябва да се работи смело, честно и с вдъхновение. Обичам ви и ви чета с интерес!

Милена Живкова и Ивайло Герасков:

Във време на бездуховност, липса на качествена критика за театър, хубаво е, че ви има!

Койна Русева:

Мислите пораждат гуми, гумите изграждат изказ, изказът ражда житейска ситуация, а всяка житейска ситуация е възможен театрален обект ... Внимавайте как мислите ...

Любостан Бояджиев:

През тези години списание „Театър“ не изневери на себе си, въпреки трудните моменти, през които премина. Днес то остава един остров за чист, критичен и обективен разговор за настоящето и бъдещето на театралното общество. Продължава да е отворено към новите тенденции, но не пропуска да припомня и за тези, които поставиха основите на българския театър. Честит празник!

Проф. Анастасия Савинова-Семова:

Нашето, на всички театрали специализирано издание! Преживяло и надживяло кризите на епохите до днес, с все по-изтъняващ обем, но все пак... Все пак с богато съдържание от исторически и творчески обзори. Пожелавам дълъг творчески път!



Година LXX, бр. 7– 9/2016, 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)

Д-р Валерий Пърликов (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

Анкета 70 години сп. „Театър“ (Корица 2, 3 стр.) . Христо Явашев-Christo (2). Явор Гърдев (5) . Георги Господинов (10) . „Фарсът“ от д-р Ив. Симеонов (13) . Михаил Баришников (23) . „Бургтеатър – затишия пред буря“ от Ивета Гонаус (29). „Смяна на кодовете“ от Д. Чернев (41). МКТ Слон“ (43). Бойка Велкова (45). Йона Спасова-Дикова, Крум Гергицов, Валерий Пърликов и Николина Делева (47).

Печатни коли: 5

Формат 60/84/8

Банкова сметка:

София

Общинска банка АД

Municipal bank PLC

ФЦ „Мария Луиза“

IBAN: BG 67 SOMB

9130 10 26768401

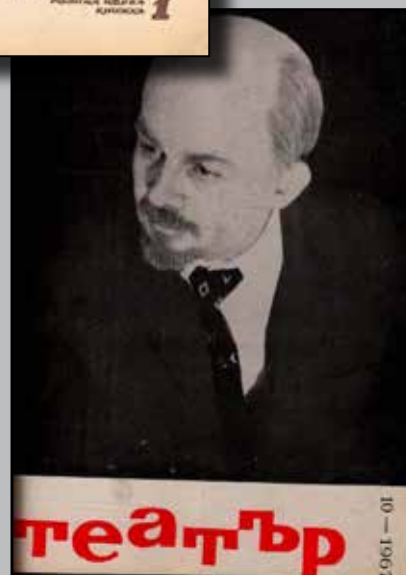
BIC: SOMB BG5F

Печат – „Омега М“, тел. 02 896 26 26

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



Бр. 1/1946 г.



Бр. 10/1967 г.

„Шести юли“ от М. Шатров, реж. Б. А. Анохин, ДТ-Варна



Бр. 1/82&3/1997 г.

Стачка на студентите

„Не искаме да играем в партизански пиеси!“

СВЕТЪТ Е МАЛЪК

ХРИСТО ЯВАШЕВ

(ПРЕДИ ДА СТАНЕ CHRISTO)

И ТЕАТЪРА

Владимир Гаджев

Успешната реализация на проекта "Плаващите кейове" в езеро-то Изео, Северна Италия (18.06.-03.07.2016), привлякла вниманието на световните медии и над милион туристи, е отличен повод да разкажем за малко известния интерес на Христо Явашев към театралното изкуство. Той датира още от ученическите му години в Габрово, когато е на 14-15-годишна възраст. Фами-

лията често подготвя и показва домашни театрални спектакли, на които дори кани публика с билети. Очевидното влечение към театралното изкуство води до това, че през януари 1950 г. Христо и по-малкият му брат Стефан започват да списват и издават месечното списание "Български театър". То излиза в полезен обем от 12 ръкописни страници, пестеливо сдиплени

(да не забравяме представата за Габрово в популярния градски фолклор) в стандартна ученическа тетрадка. Подборката на материалите, подредбата на всеки брой и някои от авторските информации и статии се правят от Стефан Явашев, а сетне към домашния екип се присъединява и най-стария от тримата братя, популярния по-късно театрален и филмов актьор Анани. На

СВЕТЪТ Е МАЛЪК

Христо е поверена илюстрацията и собственоръчно рисуваните корици на всеки брой. Произвеждат се по няколко екземпляра, които се продават на близки и приятели по 50 тогавашни.

Според днешната терминология бихме могли да причислим ръкописното списание „Български театър“ към спекулативната след 1989 г. категория „самиздат“. Ако го приемем през фокуса на това понятие и предвид много ранната му следвоенна поява ще трябва да приемем и пионерския му принос към посветената на театъра книжнина. За съжаление цялостна сбирка от броевете на този самиздат не съществува, а днес е изключително трудно да се издирят и подредят в колекция 20-тината тетрадки на списанието. Но чрез колегиалния жест на музиканта Гео Кукудов (хиляди благодарности!) ние разполагаме с „книга 11“ от 1950 г., която дава добра представа за съдържанието и характера на този исторически документ.

На корицата на броя Христо Явашев е нарисувал Олга Кирчева в ролята на мисис Уорън от пиесата на Бърнард Шоу „Професията на мисис Уорън“ (последната от трилогията „Неприятни пиеси“). У нас тя се играе в Народния театър със заглавието „Професията на госпожа Уорън“ (режисьор Кръстьо Мирски, сценограф Дечко Узунов). Уточнението на стр. 2 на списанието, непосредствено след съдържанието на броя, е направено най-скрупо-

люзно и с изброяване на всички титли на актрисата: „заслужилата артистка, лауреат на Димитровската награда Олга Кирчева, в ролята на мисис Уорън.“ Няма указание Христо Явашев да е направил портрета от натура, както и не се знае дали постановката на Народния театър е гостувала в Габрово. Но пък е известно, че майката на братята Цвета Димитрова е била близка приятелка с Олга Кирчева. Известно е също така, че след масираните бомбардировки над София през януари 1944 г. семейството на Явашеви приема в дома си евакуирани артисти, художници и други хора на изкуството, близки на фамилията. Така остава предположението, че Олга Кирчева също е живяла известно време в Габрово и малкият Христо, който от 1942 г. взима уроци по рисуване, я е скицирал от натура. Нека добавим и това, че тя подготвя Анани за кандидатстване в Театралната академия, а по-късно подслонява и подпомага финансово най-малкият брат Стефан като студент в София. И все пак остава предположението, че бъдещият световен художник Christo е ползвал снимка от вестник или официално излизащо списание.

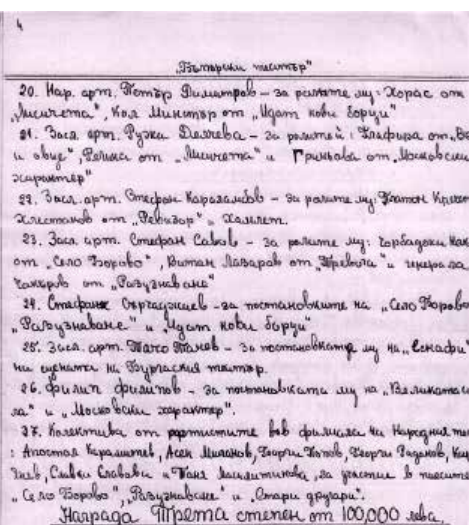
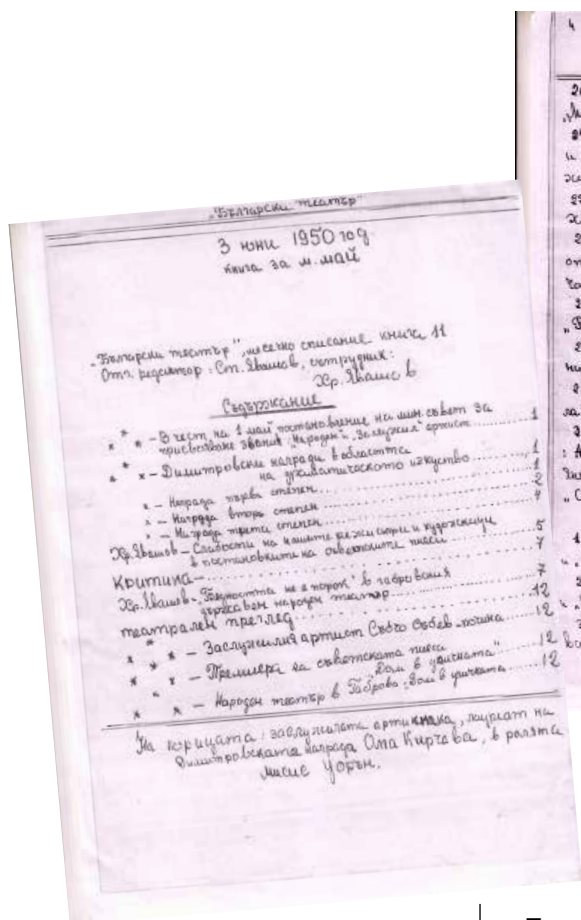
Проследявайки публикуваните в „книга 11“ текстове откриваме наличието на голям брой дайджестови информации от

официалната преса – „В чест на 1 май постановление на мин. съвет за присвояване звания „Народен“ и „Заслужил“ артист“; „Димитровски награди в областта на драматическото изкуство; „Заслужилия артист Събчо Събев – почина“; „Премиера на съветската пиеса „Дом в уличката“; Народен театър в Габрово – „Дом в уличката“. Но в разде-



ла „Критика“ има два отзива на Христо Явашов, представен като главен режисьор и художник на Народния самодееен театър в Габрово. Предполагам, че става дума за чичо на тримата братя, защото в достъпните информационни масиви не се открива нищо за този Христо, който все още носи първоначалната фамилия на рода Явашови.

Вече студент в Художествена-



лични изкуства. Изследователите на вече знаменития Christo твърдят, че в Прага той е участвал в създаването на няколко спектакъла по текстовете на Владимир Маяковски. За потвърждение трябва да се търсят документи

от тях.

Както е добре известно, през 1956 г. Христо отпътува за

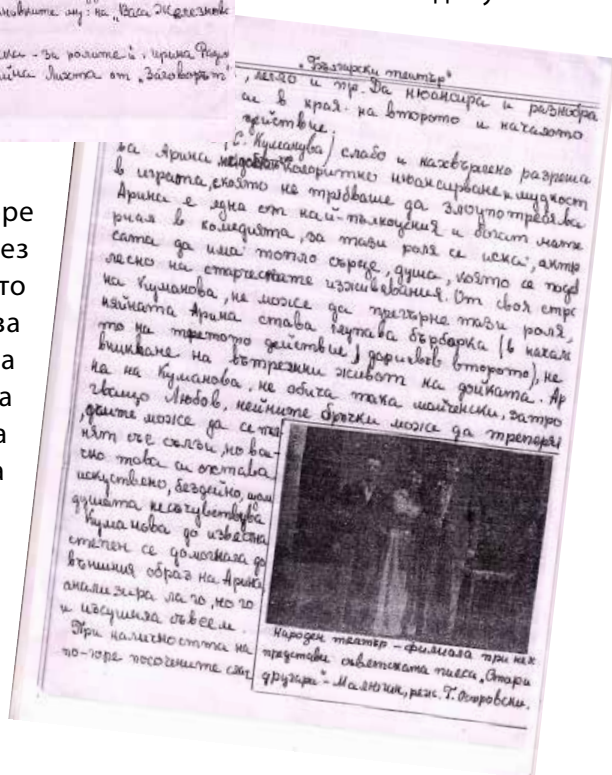
та академия в столицата, Христо Явашев живее в дома на фамилията Кукудови на ул. "Георги Георгиу-Деж" (днес "Велико Търново"). Този знаменит, отдавна съборен дом, е средище на артистичния, интелектуалния и дори военния (на Царство България) елит на страната. Особено е мястото на домакинята Райна Кацарова-Кукудова, видната етномузиколожка, до която се допитва и Бела Барток. За този период Гео Кукудов пази най-светли спомени, но и една прилична колекция от етюди, рисунки и дори маслена живопис на своя връстник Христо Явашев. И тъй като прагът на къщата се прекрива от много артисти, Христо е използвал възможността да скицира някои

Прага, където има роднини по линия на своята баба. И никога повече не се завръща в България. Но в столицата на Чехословакия той поддържа своя интерес към театъра, особено след запознанството си с Емил Франтишек Буриан (1904-1959). В изкуството на Централна Европа Буриан - композитор, писател, драматург и режисьор, има свое място като близък съратник на Бертолт Брехт. През 30-те години на XX век той е създател на пражкия театър D-34, който ръководи и след Втората световна война, превръщайки го в своеобразна лаборатория за синтез на раз-

и архиви

в чешката столица, което подказа през миналата година изложбата "Христо и Жан-Клод" в Българския културен институт в града.

Останалото е вече известно – нелегално пътуване до Виена, установяване в Париж и... габровския Христо Явашев се превръща в световния Christo.



ГИАДИИТЕ

Рубриката води Кеба Апостолова



ЯВОР ГЪРДЕВ

Режисьор

О. Да си припомним. Завършили сте:

- Националната гимназия за древни езици и култури; Софийския университет — Магистратура по философия; НАТФИЗ — Магистратура по режисура.

1. Няма човек, който да се занимава с театър, а преди това да не е опитал да играе някъде като актьор, най-често аматьорски. Вие вече бяхте професионален режисьор, когато играхте в постановка на Иван Станев „История на окото“ по Жорж Батай. Режисьор да играе в постановка на друг режисьор е по-разпространена практика в киното, особено във френското от времето на Трюфо, Годар... С какво ви привлече тази възможност и научихте ли от Иван Станев кое не трябва или пък трябва да правите с актьорите? Умишлено не питам за учас-

тия при Маргарита Младенова и Иван Добчев – вашите учители, защото с биографията си е ясно на какво основно са ви научили.

- Да, и аз прекарах детството и юношеството си в театралния състав на тогавашния Дворец на пионерите с мечтата да стана актьор. Това ми желание бързо еволюира и достатъчно рано се насочих към режисурата. Що се отнася до следучилищните ми актьорски опити, те си останаха всичко на всичко три: Леонс („Леонс и Лена“ от Г. Бюхнер, реж. Галин Стоев, „Студентина“), Германчо („Апокриф“, реж. М. Младенова и И. Добчев, ТР „Сфумато“ и Théâtre de



la Manufacture + Фестивал „Пасажи“, Нанси, Франция), Младият Батай („История на окото“ по Ж. Батай, реж. Иван Станев, Théâtre de la Manufacture + Фестивал „Пасажи“, Нанси, Франция, Фондация „Концепция за театър“). Два от трите проекта се репетираха наполовина в България, наполовина във Франция. И трите опита смятам за твърде несръчни от моя страна. По-скоро актьорство в неконтролируем афект,

ГИЛДИИТЕ

адреналинова превъзбуда и парализиращ ужас от непосилната отговорност на задачата, отколкото реален и задълбочен актьорски опит. А иначе съм любознателен човек и от всички тези режисьори се учех с голямо усърдие.

2. Понеже започнахме с Иван Станев – вие поддържате ли контакти с него? Той навремето направи изключително много за измъкването и на театъра ни, и на неговите зрители от стереотипното, отвори нови естетически страници, раздвижи спящите, потресе ни, надсмя ни се, показва ни какво и как още може да стане, тоест, проправи пътя да дойде вие например, и замина – Германия, Франция, Русия... Не успя там да изгради официална кариера, както това се случи с Димитър Гочев, не успя да се хвалим с него, както това правим със Самуел Финци... Дали е време да говорим за него като за провал при географската смяна в тия мобилни времена?

- В последните години не съм се виждал с Иван, но преди време поддържах контакт с него.

За последно го видях около представлението му по Елиас Канети. Доколкото си спомням театърът в Оснабрюк имаше партньорство с театъра в Русе по този проект. Всъщност, много преди да се запозная с Иван Станев бях чел преводите му на Мюлер и Дюренмат, както и бях гледал ранните му немски спектакли "Представление и наказание" и "Хермафродитус".



Владимир Пенеv в „Жана“ от Ярослав Пулинович, реж. Явор Гърдев, НТ „ИВ. Вазов“

Помня, че тези неща бяха оказали огромно интелектуално влияние над мен. Още в началото на режисьорския курс в НАТФИЗ правих "Фридрих фон Происен". Не знаех какво точно имате предвид под "официална" кариера, но и не мисля, че Иван Станев се е занимавал с изграждането на такава, нито

пък мисля, че особено го е било еня, дали ще се гордеем с него. Всеки следва определена линия в живота си и не мисля, че неговата е свързана с някакво театрално "домошарство" или пък с натрапчиви идеи за институционализиране на постиженията.

3. Живо ли е понятието „автентичен български театър“?

- Мъртво. Терминът "автентичен" предполага идея за твърда етническа идентичност, въображение за единен народен дух и широко споделени общи ценности. Българското общество е хетерогенно, фрагментирано, разтърсено от дребни междуособици и не може да излъчи нищо, което да може да се нарече "автентично". Дори съвременният му популярен фолклор е недоразбъркан механичен коктейл от сладникав

ориенталски сантиментализъм плюс блискоизточни музикални мотиви плюс порно-бельо плюс лъснати експонати на немската автомобилна индустрия.

4. Театърът като колективна памет на нацията. Може ли това да стане без български пиеси?

ГИЛДИИТЕ

- Не може, но и с тях пак няма да може. Нека да не си правим илюзии за значимостта на театъра по отношение на обществените процеси в тази страна.

5. Няма го вътрешното око на българския театър. Това не е ли национален проблем?

- Не, национални проблеми са емиграцията, отрицателният прираст, липсата на енергия и желание за развитие, безработицата и тъпотата.

6. Има ли място в професията режисьор за т. нар. „задължителен патриотизъм“?

- Не разбирам смисъла на словосъчетанието. Ако „задължителен“ е равносилно на „нормативно установен“, то още не. Ако е равносилно на „дежурен“, такъв винаги си е проблясвал тук-там.

7. За писателя се знае, че влиза или не в националния списък на големите, години след смъртта му. За театралния режисьор няма проверка на времето – остава написаното за него, наградите, мълвите и преданията от самия театрален народ. След първия и втория „Квартет“ (Сфумато, НДК) след „Бастард“ (ДТ – Варна) и особено след „Хамлет“ (НТ), а и кой знае какво още ще дойде под стъписващата ви театрална палка, вие сте горе като знак за днешното театрално време. Как е там?

- Нека бъде още по-скептичен: дори и написаното не остава. Така че спокойно, никой няма да издържи на времето. Всички ще бъдем забравени, с една единствена разлика – вече много по-бързо от преди. А къде точно е това „горе“? Още не съм се качвал и нямам понятие.

8. За режисьорската пресметливост. Как подбирате екипите си? С какво са заслужили някои, които постоянно се въртят в орбитата ви?

- Чиста интуиция. Плюс известно количество рационализирани аргументи, които да ме карат да се чувствам спокоен, че решенията на интуицията ми не ме подвеждат.

9. Режиурата е и пластично изкуство, което ползва жива и нежива материя, както и – вече! – всичко, което му харесва от другите изкуства. При тази многотия на пазара, как се правят старите, добри, традиционни режисьорски тетрадки (както такива ни подари Любен Гройс!) за науката театър?

- Просто вече не се правят.

10. Не ни ли отвежда те твърде далеч от театъра във втория „Квартет“?

- Не зная къде точно се намира театърът, за да видя колко съм се отдалечил от него.

11. Още не сте професор. Не ви ли привлича преподавателската ра-



„Хамлет“ от У. Шекспир,
реж. Явор Гърgev, НТ „ИВ.Вазов“

бота, хабилитационната стълбица? Така се създава школа, ученици, които ще ви обожават и ще искат да кръщават театри на вас.

- Усещам, подмамвате ме с нарцистични изкушения. Какъв професор? Дори асистент не съм. За преподавателска работа просто нямам време. За сега. Може би някой ден.

12. Както така неочаквано в предишния въпрос прелетяха думи за кръщавания на театри, ще ви попитам: трябва ли държавните и общински театри да носят имена на хора? Тази практика е почти изключение в големите западни театрални култури.

ГИЛДИИТЕ

- Това действително е източен маниер. Но пък и ние не сме точно западна култура.

13. *В изолация ли е българският театър? Изключено ли е малка държава да създава световен театър, който и светът да признава като световен?*

- Българският театър е в не по-голяма изолация, отколкото българската литература, да речем. Просто тези изкуства са свързани с езика, което в голяма степен предопределя и зоната им на действие и въздействие.

14. *Вие сте режисьор на едрия щрих. Дори в*

камерните си постановки вие не бродирате като Маргарита Младенова, а по-скоро обобщавате като Иван Добчев. А те създадоха ТР Сфумато. Какво е отношението ви към клубната принадлежност в театъра?

- Всяка култура се гради от натрупвания, които водят до дестилиране на определени форми. Тези форми на свой ред започват да се видоизменят, за да се променят и да преминат в други форми. Естетическите клубни принадлежности са временни и полезни за културата. Властовите клубни принадлежности са

свързани със страха от мимолетност, изгубване на позиции и изчезване. Към първите се отнасям с любопитство, към вторите — като към досадна неизбежност.

15. *Има ли разговор между поколенията режисьори?*

- Има, но най-често задочен и интровертен.

16. *Държите ли на образната връзка? Какво ви казват хората?*

- Държа. Много. Обикновено казват каквото мислят. А аз се уча. Постоянно.

17. *През последните години вие и Алексан-*

„Квартет: Опасни Връзки след края на света“ по Хайнер Мюлер, реж. Явор Гърдев, НДК



ГИЛДИИТЕ

дър Морфов се превърнахте в официални имена на съвременния български театър. Това задължава ли?

- Честно казано, не знаех, че така е станало. Кой е официализирал това?

18. Притеснява ли ви евентуалната смяна на този кратък списък „Явор Гърдев, Александър Морфов“? Като се оглеждате наоколо, кого виждате? Истина е, че и театърът така бързо лети! Свидетел съм как до вчера в сп. „Театър“ се пишеше за младите режисьори Красимир Спасов, Николай Поляков и Крикор Азарян, а днес единият вече го няма, а другите са се запътили към списъка на ветераните...

- Театърът лети бързо и наоколо е пълно с хора, които набират ускорение. Този кратък списък няма нищо общо с това. Всеки има своя кратък списък и в множество от тях едва ли присъствам. Зная това и то отдавна не ме мъчи. Мъчи ме чувството за преходност на усилията, което води право в полето на мировата скръб.

19. Какво мислите за страничните от театъра личности, които обслужват механизми на раздаване на театрални награди?

- Близостта до театъра е близост до епицентъра на случващото се. Затова не се учудвам на желанието им за

причастност. Всички искат да са наред случващото се, а много малко професии дават тази възможност. Затова понякога приобщаванията минават по интердисциплинарната магистрала. А по театър, кино и литература, както знаем, всички се чувстват родени експерти. Нуждаят се само от публично прононсиране.



Явор Гърдев

20. В изисканата ви режисура на „Жана“ от Ярослава Пулинович в Народния театър блесна за пореден път Владимир Пенев. Как мислите – през тия десет-двадесет години театърът ни не отгледа ли поне един велик актьор? И не е ли той Владимир Пенев? Или е Камен Донев? Или е Мариус Куркински? Или е...?...

- Изреждате все много талантлив хора. Има и още. Не

Ви съветвам да се спирате на един единствен. Творческото самолюбие има нужда от постоянно внимание, разбиране и окуражаване. Да кажем, че са плеяда.

21. С „Хамлет“ вие вдигнахте високо летвата. Коя друга класика се задава в афиша ви? Страх ли ви е от собствената си летва?

- Още нищо не се задава. Загрявам край тъч-линията.

22. Вече всичко се театрализира – и животът, и смъртта. Това триумф или падение е на човечеството?

- Това е тържеството на отраженията. Глобалната Платонова пещера.

23. Човешко творение ли е театърът?

- Да, но целите му понякога са нечовешки — все се стреми да се докосне до отвъдното, ако ми разрешите да се изразя метафизически.

24. От мястото ми на стола долу в салона, смятате ли мен, питащият, за излишен?

- Ни най-малко.

25. Може ли да ви остане на пропуски на Народния театър една книга за прочит на български автор, който е с пет години по-голям от вас, книгата му не е нито пиеса, нито проза, но в нея има жесток театър?

- Може. Оставете.

К. А.

ГИЛДИИТЕ



ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Драматург



Георги Господинов (1968) е най-известният у нас и в чужбина съвременен български писател. Пише романи, поезия, разкази, драматургия.

1. *Дори вие – най-известният, най-издаваният, най-награждаваният, най-превежданият български писател сте едва ли не случайно в театралния игрален афиш. Как си обяснявате това?*

- Ако махнем епитетите, които са притеснителни, въпросът наистина е сериозен. Има ли някакъв срам, предразсъдък, подценяване от страна на театъра към българските писатели. Ако погледнем литературно-исторически, драмата е част от литературата. Така са се сложили нещата и в българския случай, че писатели като Вазов, Йовков, Петко Тодоров, Яворов, Страшимиров и др. са в основата на театъра. Но въпросът ви е за днес. Все пак трябва да кажа, че двете ми пиеси са поставяни – първата, „D.J.“, в Сатиричен театър с режисьор Десислава Шпатова преди около 15 години и втората, „Апокалипсисът идва в 6 вечер-

та“, с режисьор Маргарита Младенова през 2010 г. в Малък градски театър зад канала. И двете имат и много добри радио версии съответно на Явор Гърдев и на Лилия Абаджиева. Скоро в един разговор около театъра с млади режисьори стана дума за това, че веднъж поставена, една пиеса от сравнително млад бг автор рядко преживява и следваща интерпретация. Както и да е. И нещо друго. За да пише един български писател за театър, трябва да усети желанието от отсрещната страна, от режисьор, от съответен театър. И може би най-важното – да има мотивация да го прави. За мен мотивацията би дошла от усещането за малка общност, за хора, с които общуваш в това поле, с които заедно движите някакви идеи. Не усещам днес тук такава общност. Не, че няма, но за себе си не усещам такава. Това вероятно е свързано и с особеностите на писа-

ГИЛДИИТЕ

„Апокалипсисът идва в 6 Вечерта“ от Г. Господинов,
реж. Маргарита Младенова, МГТ „Зад канала“



телската работа, дълги периоди в самота, не знам. Но ако намеря такива хора, сигурно отново ще пиша за театър.

2. *Защо театърът ни е скептичен към българския автор? Защо, общо взето, избягва да говори на хората чрез него? Защо не успя да изгради култ към българския драматург, а разви такъв само към режисура? Какво режисьорите разбраха, а авторите не?*

- Така е – разви се режисьорският театър, а авторският – не. А може би режисьорският театър е всъщност авторският театър на режисьора. Всеки иска да бъде автор (смее се). Виждате, авторът е саможиво същество и има нужда от интереса на режисьора към него. Разбира се, и авторът трябва да е отворен и да търси театъра. В България продължава това цехово разделение между отделните изкуства, лош остатък от миналото. Всеки в своя си съюз, в своето си кафене, на своята маса. Дефицит на разговор между отделните маси. Винаги съм

имал желание да направим нещо заедно с връстници и приятели като Галин Стоев, Явор Гърдев и Никола Тороманов.

3. *Как се живее тройно – поет, писател, драматург?*

- Живее се разтроено. Несройно и шизофренично. Давам си сметка, че хората не обичат тази множествена представа за автора. Той трябва да е или само поет, или автор на романи, или драматург. На мен обаче ми харесва така. Никога не съм вярвал в претенцията на чистия жанр. Ние самите не живеем в чисти жанрове. Мисля също така, че който е минал през работилницата на поезията, пази този опит за цял живот. В крайна сметка винаги работиш с езика.

4. *Изчезващ вид ли е поетът-драматург? В „резервата“ все още са Иван Радоев и Стефан Цанев. Метафората ли е виновна?*

- В Червената книга е, но това го прави още по-ценен. Бих добавил тук и рано отишлата си Сара Кейн, също Дилън Томас.

Но дори да вземем любимия ми Том Стопард – в най-добрите му пиеси поезията (и науката в Аркадия) идват от всяка фраза. Да не говорим за Шекспир.

5. *Случайност ли е, че Шекспир е и поет?*

- Може да се види и така, поетът Шекспир е и драматург (смее се). Но да, при него поетът и драматургът са неразделими. Това е сливане като при древните, като при Омир, ако щете.

6. *Пиесата слепва ли романа и поезията?*

- Поезията може да се мисли като сериен монолог. Въпреки че едва ли съществува чист монолог, той винаги се развива пред ухото на някой друг, който за краткост наричаме Бог. На въпроса дали пиесата слепва романа и поезията, струва ми се, че да. Лепилото е онова усещане за трагичното или неговото отсъствие, което прави трагизма още по-непоносим.

Преди година получих покана за либрето на опера от един полски композитор. Много е особено да пишеш днес в този жанр, който би следвало да се разгъва през възвишеното и мита. Но ако искаш да си верен на времето, трябва да работиш с отказа от възвишено или да го набавяш по нов път, през други митове.

7. *Кои са най-важните думи?*

- Няма йерархия в думите. Важни са техните съседства, тишината, след която идват, и тишината, която оставят след себе си.

8. *Човешко творение ли е литературата?*

ГИЛДИИТЕ

- Най-човешкото творение. В исторически план човекът се превръща в човек, когато започва да върши наглед безсмислени неща. Не когато се прехранва, спи или размножава, защото това го правят всички живи същества. А когато спре за малко, съзерцава един залез, което е абсолютно непрактично занятие. И започва да върши ред символични неща, като да погребва своите близки, да разказва измислени истории, да пее и рисува. Това е част от изправянето на човека. По-късно ще се окаже, че тези дейности съвсем не са безсмислени, защото те предават опит и произвеждат смисъл, утеша, могат да са някакъв особен амулет срещу страха и смъртта. Какво по-важно от това има.

9. Справедлива ли е литературата?

- За разлика от живота – да. Надхитря времето в известен смисъл, разказаната ти история живее по-дълго от теб.

10. Какво означава достоверна литература? Ами въображението?

- Когато един човек прочете разказа ти и си спомни същия следобед, който описваш, същото усещане за самота или спомен за облак, миризма, нечие лице. Това бих нарекъл достоверна литература. Да събудиш памет за преживяно. Въображението не противоречи на достоверността, то е част от нея.

11. Вие ли сте най-добрият татко?

- Не, но имам най-добрия дъщеря (смее се).

12. Към нас, но вече като зрител. В археологията на театъра най-древното и важно е текстът. Почти няма да има

писмени „артефакти“ от последните две десетилетия за бъдещите изследователи. Това не е ли стъписващо?

- Да, мислено така, прилича на някакво странно завъртане в историята и връщане към началото, отпреди текста. Като човек, който от 30 години си пише в тефтери, това безписмено бъдеще е леко стряскащо. Знае се, че най-сигурният и траен носител на информация всъщност си остава хартията. Нямаме и няма да имаме флашка или dvd, траещо хиляда години.

13. Но българският писател и поет продължава да пише пиеси, макар да знае, че вратата трудно се отваря. Какъв е този порив?

- То е свързано с предния въпрос. Това е поривът да записваш, да съхраняваш, да си като Ноев ковчег, да пренасяш в записаното всичко, което е тленно и да го спасиш от потопа на забравата. Такъв е общият порив, струва ми се, ако си истински писател. Ако не си, поривите могат да



бъдат много тривиални и несъществени, но за тях не си струва да се говори. А защо конкретно за театър? Защото е най-пряк път до другия в сравнение с останалите жанрове. Защото тук се срещат директно глас и ухо, в реално време. А в тревожни времена като днес това е важно.

14. Тревогите и надеждите ви за българския театър?

- Нека опишем надеждите, те така или иначе са преобърнати тревоги. Надеждата ми е, че режисьорите и авторите ще се срещнат и това ще бъде процес, работилница. Не писателят да дойде с готовия си текст, а режисьорът с готовата си, отпреди да е видял текста, идея. Среща-процес.

Надеждата ми е, че театрите ще разберат колко важно е да потърсят сами българския автор. Надеждата ми е, че има публика за сериозен съвременен български театър.

К. А.

ФАРСЪТ В ЕВРОПЕЙСКАТА ДРАМАТУРГИЯ (XV – XIX В.)

Д-р Иван Симеонов

Фарсът (от фр. *farse*, лат. *farsa*) е един от комичните жанрове на средновековния театър. През VII в. в църковния латински *farsa* е означавало бележка, добавка в църковен текст. По-късно тези бележки станали обичайни в молитвите и химните. Закрепването на термина за драматичната интермедия може да се отнесе към XII в. Несъмнен източник на фарса се явяват френските игри (*jeux*), известни вече в XII в. под различни имена: *dits*, *débats* и пр. Например „Игра под листопада“ („*Jeu de la feuillée*“, ок. 1262) на Адам де ла Гал (1238 – 1286) има редица чисто фарсови черти както в смисъла на сюжета и остроумните положения, така и в трактовката на отделните персонажи (предшественика на италианския Арлекин – дявола *Herlequin Croquesots*, „физика“, монаха). Фарсът се разпространява в повечето западно-европейски страни. Постепенно той се обособява като отделен жанр.

Театралният живот през Средновековието в Европа се разкрепостява с появата на фарса. При тази жанрова драматургична форма влиянието на християнските догми и митове като начин на художествено мислене е не-

значително. Доминира светското начало в критериите за възприемане и художествено отражение на света. За разлика от литургическата драма, миракълъ и мистерията, фарсовите герои не са светци, мъченици или библейски лица. Те са обикновени хора, заети с ежедневните си проблеми. Но всички попадат в комични ситуации. Целта на фарса е да предизвика смях, отричайки някакъв човешки порок, слабост или недостатък.

За фарса са характерни грубият хумор, буфонадата, импровизацията. Акцентира се не на индивидуалните, а на типичните черти на персонажа. Буфонадата – това са крайно смешни, понякога преднамерено изкуствени комични положения с шутовски характер, които често се свеждат до разменяне на взаимни удари, присмехи, ругатни, проклетия, падания и др.

Обикнат похват във фарса е недоразумението, което обикновено се основава на известния принцип *qui pro quo* (лат. „кой вместо кого“). Обикновено героят взема едно лице за друго. Комичният ефект най-често се поражда от факта, че разликата между двете лица е твърде го-

ляма – най-често по отношение на социалния им статус в обществото или на емпатична основа, например: слугата вместо господаря, врага вместо приятеля и др. Комичният ефект се засилва понякога и от обстоятелството, че докато героят се заблуждава, зрителите са съвсем наясно с реалната комедийна ситуация. Обемът и формата на композиционната сегментация не могат да се приемат за разграничаващи критерии.

Най-важните устойчиви жанрови особености на фарса са следните: 1) доминация на действието, което при това трябва да е динамично и целенасочено, статичността липсва или е ограничена; 2) монолозите са кратки по обем или съвсем липсват; 3) в сюжета има изненади и резки обрати; 4) комизмът се постига главно със следните похвати: колоритна реч, изпъстрена с диалектизми или жаргонизми, попадане в смешни положения поради недоразумения, наивност, глупост, измами, лекомисленост или притворност на персонажите, говорене на нисък глас с мнение, противно на събеседника, неправилни тълкувания на думите, караници и разправии;

DE FACTO

5) фарсът е по-скоро комедия на ситуациите, а не толкова на нравите; 6) честа смяна на мястото на действието; 7) отсъствие на трагичното като естетическа категория.

Съдържанието на фарсовете, както и на твърде близките до тях фабльо, се заема от всекидневната действителност. Темите им са разнообразни: семейните отношения (отношението на стопанина към семейството, изневярата на жената), търгашеството в търговията и в съда, походженията на войника самохвалко, неуспехите на високомерния студент. Образите във фарсовете са пъстри – монаси и попове, търговци и занаятчии, войници, студенти, ученици, селяни, слуги, съдии, чиновници. Комичната ситуация се постига за сметка на внасянето на външен ефект – неразбории, караници, разправии и пр. Често много усложнения внася в действието използването на диалекти, професионалната лексика, макароничния латински. Индивидуализацията на речта на персонажите в повечето случаи е прокарана доста последователно. Не се наблюдава развитие на характерите. Фарсовите герои в сравнение с фабльо повечето действат, разменят си каламбури и остроумни реплики. Нарастването на сюжета произтича от бързото пренасяне на действието от едно място на друго, неочакваните разяснения. Наблюдават се елементи на типови характеристики на героите, възплътили в себе



Ханс Сакс

си някои устойчиви особености на човешкото поведение. Така се оформят типичните образи на хитрия селянин, лакомия монах, рицаря самохвалко, алчния търговец, непочтения адвокат.

За разлика от фарса, водевилът е вид комедия с анекдотичен сюжет, обикновено с музикален съпровод и песни. Трябва да се прави разлика между фарса, от една страна, и интермедията и интерлюдията, от друга. Интермедията е сценка с хумористично съдържание, разигравана между актовете на основната драма. Всъщност думата „интермедия“ означава буквално „междудействие“. Тя възниква в ренесансовия театър през XV в., като получава широко разпространение в Италия, Англия и Испания през XVI – XVII век, а така също и в руския училищен театър. От оперните интермедии се развива операта буфо, класически

образец от която е „Слугинята господарка“ от Перголези, 1733 г. В Русия интермедията често се среща в театрите, но през XIX – XX в. тя загубва значението си на самостоятелен жанр и се съхранява само като комична или музикална сцена, вмъкната в спектакъл. Интерлюдията също е неголяма театрална пиеса с фарсов характер, представяна между актовете на основна театрална драма.

Комедия дел арте, възникнала в Италия, наследява някои от чертите на предхождащия я фарс. По този повод руският учен от български произход Григорий Бояджиев пише: „Новият театър се отделил от карнавала едва след като комедия дел арте се възползвала от опита на близкия ѝ плебейски фарс, а също (съвсем по своему) от опита на ренесансовата литература.“¹

Във Франция през XV – XVI в. наред с мистерията и моралитето, широко разпространение получават фарсовите игри „соти“ (на фр. *sotie* от *sot* – глупав), в които всички персонажи излизат от образа на глупака и алегорично изобразяват обществените пороци. Към числото на ранните фарсове принадлежи „Свободният стрелец от Банолес“ (1468), в който е разработен старият мотив за войника самохвалко. Броят на фарсовете силно нараства в края на XV в., например цикълът за Патлен. Към XVI в. се отнасят фарсовете на Маргарита Наварска, например „Комедия“. Отгласи от фарса се долавят в някои комедии на

DE FACTO

Молиер, например: „Хитрините на Скапен“, „Мнимият болен“ и др.

„Адвокатът Патлен“ („Фарс за адвоката Патлен“; на фр. „La Farce de Maître Pathelin“) е анонимен френски фарс от XV век (около 1470 г.) – един от най-популярните във Франция през Средновековието. На основата на този фарс Давид-Огюстен Брюес през XVII в. написва комедията „Адвокатът Патлен“ („L'Avocat Patelin“). Огромният успех на този фарс предизвиква по-късно появата на други негови две продължения, с които той образува своеобразна трилогия – „Новият Патлен“ (1512) и „Завещанието на Патлен“ (1505).

От този фарс произлиза знаменитата фраза „Да се върнем към нашите овце“ („Revenons à nos moutons“). Тя е изречена от един съдия. По време на съдебна тъжба между сукнаря и неговия пастир, който е откраднал овце от първия, сукнарят напомня за това, че защитникът на пастира – адвокатът Патлен, не му е заплатил шест лакти сукно. Разговорът постоянно се измества от главната тема и на съдията често се налага да напомня на спорещите за прословутите овце. Подобна ситуация се забелязва у римския поет Марциал.

Слугата пастир и неговият адвокат се явяват в съда. Виждайки, че Патлен е жив и здрав (придирчивият ден, за да не заплати шесте лакти сукно на сукнаря, той се е престорил, че е на смъртно легло), скъперникът сукнаря разбира,

че е бил измамен от него, и заявява, че той трябва или да му заплати сукното, или да му го върне. Загубил благоразумие от гняв, той се нахвърля и върху своя слуга пастир, обвинявайки го, че краде от овцете му. Сукнарят е вбесен до такава степен, че съдията не разбира кого и защо той обвинява. Хитрият адвокат намежда на съдията, че може би търговецът е полудял. Но тъй като сукнарят иска обяснения от пастира, адвокатът пристъпва към изпълнение на своите задължения. Той започва да задава въпроси на слугата, който обаче не отговаря, а само блее като овца (за това адвокатът предварително го е уговорил). На съдията всичко става ясно: пред него стоят двама... умопобъркани и за никакво изясняване на случая не може и дума да става. Доволен от такъв изход, слугата в отговор на искането на Патлен да му заплати обещания хонорар, блее като овца. Обърканият адвокат сега трябва да признае пред себе си, че този път глупакът е самият той.

От XIX в. терминът фарс се употребява като наименование на отделен жанр в драматургията, в който са се съхранили някои от основните черти на средновековния фарс: лек сюжет, буфонаден хумор, еднозначност на характеристиките, външни комични похвати и пр.

Аналогичен жанр на фарса в Германия са заговезните игри – „Фастнахтспили“ (нем. Fastnachtspiel). Това са неголеми

стихотворни комедии, разпространени в Германия през XV – XVI в. Те възникват от обичая на Сирни Заговезни младежи да обикалят из града, импровизирайки кратки сценки, изпъстрени с груби шеги, в които в комичен вид се възпроизвеждат различни случки от всекидневието. С течение на времето тези представления придобиват все по-организиран характер. Разширява се и техният тематичен кръг. Наред с буфонадното изображение на случаи от съпружеския живот и с насмешките над простовати мъже фастнахтспилите започват за засягат и въпроси от политиката и религията. Често авторите на такива комедийни творби заимстват сюжети от градските новели и от анекдотите (т. нар. швенки). До нас са достигнали около 150 фастнахтспила.

Голяма част от тях възникват в град Нюрнберг, където те придобиват голяма популярност в бюргерската среда. От авторите на фастнахтспили най-значителни са Ханс Розенблют (първата половина на XV век), Ханс Фолц (втората половина на XV – началото на XVI век) и Ханс Сакс (XVI век; той е и най-крупният представител на този жанр, написал 85 пиеси).

Ханс Розенблют (1400 – 1460) е автор на общо 25 фастнахтспила. Той разширява съдържанието на заговезните комедии, като освен духовни (напр. „Kaiser Konstantinus“ – „Кайзер Константин“) и политически (напр. „Vom

DE FACTO

Babst, Cardinal und den Bischoffen“ – „За папата, кардинала и епископа“; „Des Königs Fasnacht“ – „Кралските Заговезни“) той разработва и митологични сюжети (напр. „Der Luneten Mantel“ – „Палтото от лисичи кожи“) и др. В някои свои фастнахтшпили Розенблют засяга и битови проблеми (напр. „Mönch Bertolo“ – „Монахът Бертоло“; „Von einem Edelmann – „За един благородник“; „Des Türken Fasnachtspiel“ – „Заговезническата игра на турчина“), където той осмива някои пороци на духовенството и аристокрацията от позицията на бюргерството, което впрочем също не убягва от неговата сатира. Ханс Розенблют има значителен принос за утвърждаването на фастнахтшпила като литературен жанр.

Седем от фастнахтшпилите на Ханс Фолц (около 1437 – 1513) са с доказано негово авторство. Те са особено популярни. Още други пет са приписвани на него. Тези комедийни творби стоят стилово в руслото на традицията, положена от Ханс Розенблют, но същевременно се отличават с един по-изискан език. Два от неговите фастнахтшпили („Die alte und die neue Ehe“ – „Старият и новият брак“; „Der Herzog von Burgund“ – „Херцогът на Бургундия“) се отличават с антиеврейска насоченост. Своите творби Ханс Фолц отпечатва под формата на брошури през периода 1479 – 1488 г.

Ханс Сакс (също и Закс; на нем Hans Sachs, 1494 – 1576) е немски поет, майстерзингер и драматург.

Творческото му наследство е най-важният паметник на немската бюргерска култура от XVI в. Ханс Сакс е написал повече от 6000 стихотворения и с това бива признат за един от най-известните немски поети на XVI в. Автор е още на швенки, фастнахтшпили и драми. В 1558 г. той сам издава своите съчинения, като по-късно постоянно ги допълва с нови. Най-известните фарсове на Ханс Сакс са „Ученик в Рая“ и „Кошницата на разносвача“.

Фарсът „Ученик в Рая“ е в стихотворна форма. Той е създаден на основата на подобен швенк. Действащите лица са един странстващ ученик, селянин и селянка. Хитроумният ученик успява да измами една простодушна селянка, като ѝ съобщава, че е видял покойния ѝ първи съпруг в Рая, където покойникът бил беден и просел. Наивната жена му дава пари, дрехи и някои принадлежности, за да ги занесе в Рая на страдащия ѝ съпруг, когото тя много е обичала. Узнал за изматата, вторият ѝ съпруг погва на кон мошеника, уж че отива да му даде още пари, но сам след това е измамен от него. За да не се посрами пред жената си, той излъгва, че е предал парите на ученика. Междувременно селянката е разказала всичко на съседите си, които я поздравявали за постъпката ѝ и се смеели до припадък.

Останал сам, селянинът оплаква горчивата си съдба. Как да съхрани имуществото си, което той с години е трупал, като глу-

павата му жена само за минута може да го пропилее? После той се обръща към публиката с поука: „Ще ви кажа, но между нас да си остане, / да свикнеш с нея нужни са години. / Само смирена да е тя / и вярна на съпруга си жена. / Но вярно – случва се понякога така, / че мъжът попадне в някаква беда/ и гледаш как превърнал се в глупак. / Но за да цари все пак във къщата покой, / нека ѝ простим веднъж и два без вой! / Така без свади ще се поминава, / а Ханс Сакс именно това ви пожелава (Преводът – мой – И. С.).

Фарсът се появява в Италия през последната четвърт на XV век. При това той се отличава от френския фарс, който към средата на XV в. вече се е оформил като народен и остро сатиричен жанр. За разлика от него, италианският фарс изпитва силното влияние на новелата и води началото си от изкуството на хитрионите. В Италия се наблюдава връзка на фарса с комедията на маските.

Ранните автори на фарсове в Италия – неаполитанецът Карачо и пиемонтецът Алионе – избират за обект на своите надсмешки главно селски глупаци, подражавайки на модните по онова време новели. Именно от новелите във фарса проникват по онова време много сюжетни модели, които се основават главно на контраста между наивитета на простодушния селянин и по-модерния и изтънчен градски живот. И все пак в ранните италиански фарсове има и някои сатирични момен-

DE FACTO

ти – в тях главно биват осмивани служителите на реда, лицемерните попове, като твърде много се разчита на комичния ефект от употребата на диалекти.

Решителен поврат към истинската съвременна драматургия в Италия по посока на нейната демократизация извършва Андже-ло Беолко (Angelo Beolco, 1502 – 1542), извънбрачен син на богат лекар от Падуа, но живял в селско обкръжение. Той получава солидно хуманитарно образование и формира театрална труппа, която изпълнява кратки диалози, написани от самия него. В тези негови диалози комедийните лица са образи типове – Рудзанте (Ruzzante) – весел, отворен селски момък, шегаджия (самият Беолко играе в ролята именно на Рудзанте), измаменият съпруг, нетърпеливият любовник, глупавият слуга, войникът самохвалко и др. Женските роли са играни от мъже. В диалозите участват и две жени – певица и танцьорка.

Актьорите в трупата на Беолко играят под постоянни имена и в неизменни костюми и затова драматургът ги нарича неизменни типове (*tippi fissi*). Беолко пише и комедии от жанра на „учената комедия“ (*commedia erudita*), които се отличават с реалистично изображение на хората и бита. Неизменните типове на Беолко предхождат „комедията на маските“. В театъра на Беолко обаче липсва импровизацията. Днес са ни известни няколко комедии от Беолко: „Кокетката“, „Комедия



Андже-ло Беолко. Отляво е неговият паметник в Падуа

без заглавие“, „Флора“, „Анкони-танката“, „Диалозите на Рудзанте“, „Най-забавният и най-смешен диалог“. Драматургът е преработил и две комедии на Плавт – „Кравата“ и „Пъована“. Беолко не прави реформа в тогавашния театър и като драматург няма достоен наследник. Независимо от това, съвременниците му са харесвали неговите комедии.

Най-популярни постановки на Беолко са „Анконитанката“ и „Диалозите на Рудзанте“. В първата от тях има най-невероятни комични обрати. Действието протича в Падуа. В нея се наблюдават и някои социални мотиви. По време на война Рудзанте запазва благоразумие и не се проявява като герой. А неговият другар Менато, воювал добросъвестно, след като се завръща, отнема младата жена на Рудзанте. Веселият диалог неочаквано приема драматичен характер. Във „Втория селски диалог“, героят Билора, като узнава неверността на жена си, оплела се в любовна история с богат старец, се впуска в буфонаден диалог със своя съперник. Зад фар-

совата същност на измамения съпруг проличава наранената му душа. Злобата му към съблазнителя нараства устремно, за да го подтикне в края на краищата към убийство. Най-важните заслуги на Беолко са, че той успява да превърне селския тип в буфонаден веселяк и да изведе на сцената и други типажки. Освен това той разгръща сценичния монолог и диалог, утвърждавайки диалектната реч като основа на площадния спектакъл.

Жанровите особености на фарса в Испания могат да се забележат в творчеството на Лопе де Рueda, Жил Висенте и в знаменитите комедии на Сервантес, „Театър на чудесата“, „Двамата бърборковци“ и др.

Основоположникът на испанската комедия е Лопе де Рueda (1510 – 1565). Самият той изпълнявал по няколко роли, превъплъщавайки се в различни човешки типове. Трупата му наброявала шестима човека. Съпругата му Мариана също участвала в представленията като певица и танцьорка. Основните

DE FACTO

части от комедиите на Руеда, състоящи се от „еклоги“, били допълвани от фарсове (от типа интермедии). И еклогите, и фарсовете били близки до водевила, защото включвали в сценичния сюжет песни и танци. Всъщност водевилът като жанр ще се обособи значително по-късно. На испанската публика се нравели пиеси, в които хитростта, умът и енергията тържествували над глупостта и леността.

Руеда ни е оставил три такива еклоги. Той използвал сюжета на една италианска комедия, запазвайки заглавието ѝ – „Измамените“ – и името на главната героиня – Лелия. Девојката, преоблечена като младеж, проявява чудеса от съобразителност и енергия, за да постигне целта си, отстоявайки своята моминска чест. Втората си комедия Руеда заимства от испански източник – „Медоро“. В нея младежът по име Медоро се преоблича в женски дрехи, ставайки обект на пикантни еротични ситуации. Третата комедия – „Армелина“ – има два италиански източника. Сюжетът ѝ е изграден върху мотива за една романтична любов. Армелина е осиновена дъщеря на ковача Креспо. Баща ѝ я кара да се омъжи за вдовец общар, но девојката не е съгласна с такъв брак. Тук авторът е въвел митологичен персонаж – бога на моретата Нептун. Той скрива Армелина в подводното царство. След това в Картаген, където протича основната част от действието, пристига унгарски благород-



Lope de Rueda

ник, който търси отвлечената си някога дъщеря. Придружава го осиновеният му син Хусто, който се влюбва в Армелина. Оказва се, че тя е именно изгубената дъщеря на унгарския благородник. Краят на фарса е щастлив – двамата млади се оженват. Новост за тогавашната драма бил фактът, че действието завършва с неравен в социално отношение брак, което е още едно свидетелство за демократизирането на испанския театър. И трите пиеси са многоактни, а сюжетът им е усложнен.

Лопе де Руеда е автор и на седем фарса (интермедии), наричани тогава „pasos“. В пасото „Маска“ един наивен селянин намира актьорска маска и пита господаря си какъв е този предмет. Господарят, в желанието си да се надсмее над наивния селянин, казва, че това е лицето на убит отшелник, като според него подозрението за убийството падало върху селянина. По-нататък той го съветва да се укрие там, където е живял отшелникът. След това, като слага маската, шегобиецът отива при

селянина, заявявайки, че е блуждаещата душа на убития праведник. Основните типове във фарсовете на Руеда са наивникът и хитрецът.

В пасото „Страната Хауха“ двамата гладни мошеници срещат един селянин, който носи ядене на жена си, хвърлена в затвора за сводничество. За да отвлекат вниманието на селянина от тенджерата, приятелите започват да разказват за вълшебната страна Хауха. Докато първият лъже, вторият мошеник лапа яденето, а после двамата си сменят „ролите“. Хауха е една от провинциите на Перу, за която тогава се разказвали небивали истории, представящи я като земя на изобилието. Пасото неусетно намеква на зрителя да не бъде прекалено доверчив и да не вярва на такива измислици.

В пасото „Маслини“ селянинът Торувио току-що е посадил маслиново дръвче, а фантазията на съпругата му рисува заплениващи чудеса в бъдеще, след двадесет-тридесет години. Тогава ще имат цяла маслинова градина, а момиченцето им ще ходи на пазара, където да ги продава по два кастилски реала. Разумният съпруг иска по-умерена цена. Започва препирня между съпрузите и така те разплакват детето. Като чува глъчката, у тях идва съседът и за да помогне за прекратяването на скандала, предлага да продават маслините на него. Тогава селянинът обяснява, че маслини няма, а такива се предвиждат в далечното бъдеще. Сю-

DE FACTO

жетът на това пасо напомня на сюжета на българската народна приказка „Нероден Петко“.

Руеда умеел да пресъздава изразителни характери, сред които най-популярни са наивният селянин (бобо) и хитрият грасиосо. Драматургът особено много наляга на тяхната речева характеристика. Творбите имат весели пролози, увлекателно действие, като непременно завършват с финален танц – най-вече на простичкия бобо. Смаяната публика била покорена от тези комедии. Понякога тези фарсове изпълнявали функцията на пролог към друга комедия.

Големият испански романист и драматург Мигел де Сервантес Сааведра също е писал фарсове. Той продължава традициите, заложили от Лопе де Рuede, вземайки от живота живи сценки. Негови герои са разорили се и високомерни хидалговци, тъпи селяни, похотливи псалтове, съдии бюрокрасти, ловки мошеници, глупави съпрузи, весели моми, актьори, студенти, войници и други – повечето хора от простия народ. В „Съдия по бракоразводни дела“ виждаме различни свадливи съпрузи; в „Избиране на алкалди (кметове)“ – глупави селяни, кандидати за този пост. Любим герой на Сервантес е пикаро – градският мошеник („Вдовишки мошеник“, „Бискаецът самозванец“). Понякога в Сервантесовите фарсове като мошеници се изявяват не само професионалисти, но и гладни студенти („Саламанската

пещера“). Фарсови персонажи в творчеството на драматурга се явяват пътуващите артисти („Театърът на чудесата“) и селянки сводници („Ревнивият старец“). Драматургът обаче никъде не осъжда тези мошеници, а изобличителният му смях е насочен най-вече към техните жертви – наивниците. Моралът на тези творби е типично фарсов и се изразява с няколко думи: „Победителите не ги съдят“.

В „Ревнивият старец“ седемдесетгодишен дядо е женен за петнадесетгодишна девойка. Той я отрупва с пари и дарове, но я държи под ключ. Лоренса е в отчаяние. На помощ ѝ се притичват племенницата ѝ Кристина и съседката ѝ Ортигоса. И един ден под прикритието на килим, донесен уж за продан, в стаята на Лоренса се вмъква обичащият я страстно младеж. В края на краищата Лоренса измамва своя недостоеен съпруг под носа му, изневерявайки му с младежа. Тук фарсово е недоразумението – от стаята си Лоренса хвали прелестите на своя млад любовник, но старецът си мисли, че тя плещи това, за да го ядоса, защото му се сърди. Този фарсов мотив е известен в драматургията като „приемане на истината за лъжа“.

В „Саламанската пещера“ господарката и слугинята изпращат в града господаря си Панкрасьо, предвкушвайки очакващата ги приятна среща със селския псалт и със селския бръснар като техни любовници. И в този фарс основ-

ният мотив е вземането на лъжата за истина. Двете хитри жени са си приготвили закуски. Ненадейно в дома им идва един студент, който моли за нощуване. След това идват и самите гости. Внезапно обаче се връща съпругът и жените натикват любовниците си в килера. Заспалият студент се събужда и се нахвърля върху яденето. Забелязвайки доверчивия господар, той хитроумно му се представя за магьосник, владеещ чудна черна магия – по всяко време може да заповядва на дяволите да му носят храна. За такива той измъква от килера любовниците, които са черни и наистина приличат на дяволи. Накрая пируват, но без „дяволите“, които по думите на Панкрасьо не ядели.

Най-яркият фарс на Сервантес, основан върху мистификация, е „Театърът на чудесата“. В него е прокарана идеята, осъждаща „Светата“ инквизиция, която подозира като дяволски изчадия маврите и въобще по-различните във физическо отношение хора. На сцената се появява библейският Самсон, който започва да разтърсва колоните на замъка. Актьорската публика беснее от ужас. Дошлият офицер е възприет от нея за фигура от „театъра на чудесата“ въпреки неговото отричане на това твърдение. Накрая мистификацията е развенчана от разсъждения кабалеро, който изважда шпагата си и се нахвърля срещу тези побъркани хора. Мотивът за налудничавост-

DE FACTO



Илюстрация към фарса „Адвокатът Патлен“ (XV век)

та – когато човекът възприема реалността превратно – по-късно Сервантес ще претвори и в своя знаменит роман „Дон Кихот“. Във всички фарсове на драматурга господства здравият реалистичен дух на Санчо Панса.

Комедиите на великия английски драматург Уилям Шекспир са твърде самобитни. За тях Григорий Бояджиев пише следното: „Те не приличат на вече известните ни италиански и испански образци. Шекспировата комедия в известна степен е сумирала постиженията на своите предшественици и се оказала лишена от тяхната ограниченост: от прозаизма и откритата плътска любов на италианската литературна комедия, от схематизма на маските и прекалената буфонадност на комедия дел арте, както и от подчертано поетическата

облагороденост на испанската комедия.“² Шекспир е написал и няколко фарса, които според мен са най-доброто в Европа в областта на този жанр.

В „Комедия от грешки“ действието е доста увлекателно. Като основа на сюжета драматургът е използвал Плавтовите „Близнаци“. Шекспир обаче е увеличил недоразуменията и бъркотиите, ставащи поради това, че братята Антифол Сиракузки и Ефески си приличат като две капки вода, като е добавил още една двойка близнаци – техните слуги Дромиу Сиракузки и Дромио Ефески. Това удвояване на сходствата е довело до много забавни комедийни каскади. Освен това писателят е придал на своите герои грубоватото остроумие на площадните клоуни.

Но ако в тази драматургична творба зародишът на фарсовото комедийно начало е внесен отвън, предположено, с двете двойки близнаци, то в „Укротяване на опърничавата“ фарсовото и хуманистичното начало са вплетени в неразкъсваемо единство и то идва от умелото сплитане на два традиционни комедийни сюжета – от „учената“ италианска комедия („Подменените“ от Лудовико Ариосто) и от английската фарсова традиция („Фарс за укротяване на опърничавата жена“). И все пак от двете тези начала драматургът е засилил именно фарсовото, усложнявайки го с много караници между Петручио и Катерина – главните действащи

лица. Творбата сякаш е серия от малки комични представления.

Първата значителна фарсова комедия в руската драматургия е „Женитба“ от Николай В. Гогол. Първоначално тя се е наричала „Женихи“, а след по-късната ѝ преработка – „Женитба“ (1835). Окончателната редакция на комедията е направена през 1841 година, когато авторът я включва в четвъртия том на събраните си съчинения. Сюжетът е изграден върху желанието на заможната Агафя Тихоновна – дъщеря на търговец – да се омъжи, върху търсенето на сваха и женихи, идването на четиримата кандидати при „годеницата“ и разговорите им с нея. Действието протича в Санкт Петербург.

Не мога да се съглася напълно с твърдението на Петко Троев, че „Писателят се отказва от фарсовия и водевилен характер на конфликта и неговото решение в чисто битов план.“³ Това твърдение е вярно само за водевилния характер на творбата, но не и за фарсовия, който, както ще видим по-нататък, авторът запазва и дори подчертава. Комедията в своя окончателен вариант се отличава със засилена социално-критическа насоченост, засягаща проблема за опошляването на брака и семейството в резултат на следването на груби прагматични цели в живота. Замисленият брак в нея е представен като търговска сделка. Истинското, живото човешко чувство на мъжа към жената напълно липсва у

DE FACTO

кандидатите. Всеки от тях се домогва до ръката на „годеницата“ по различни, но все пак корисни съображения. Но и самата тя претенциозно мечтае за съпруг дворянин, който да притежава всички положителни качества.

„Женитба“ е комедия с хиперболизация на някои ситуации. Писателят е определил пиесата още в самото ѝ заглавие като „съвършено невероятно събитие“, с което подчертава неординарността, засилената условност на представената история. Според Петко Троев финалното решение на Гогол „не е толкова следствие на някакво пристрастие към фарсовата ситуация, колкото своеобразно художествено обобщение на странния и алогичен, но реален свят, в който живеят героите на неговата комедия.“⁴ Вижда се упоритото желание на нашия изследовател по всякакъв начин да смекчи именно фарсовите характеристики на пиесата. И това е така, защото в българската историко-литературна традиция по отношение на фарса негласно се е установило мнението, че това е „втора ръка“, едва ли не долнопробен жанр, недостоеен за един голям писател. А това не е вярно. Творбата е замислена и осъществена като фарс. Делението на комедийните жанрове на „висши“ и „низши“ е реликт от естетиката на класицизма. Такова деление е прокарал и Иван Богданов в своята монография „Българската комедия. Развой и съвременно състояние.“⁵ Такава архаична

класификация на комедийните жанрове почива на чисто утилитарно-дидактични основи, като делитбеният белег е целта обществото да бъде превъзпитавано.

Обект на изобличение във фарса „Женитба“ е наложилият се още по онова време брак по сметка (на руски „брак по расчету“), т. нар. „морганистичен брак“. И той не е никаква фикция, а реален феномен, който влиза в противоречие с традиционната представа за брака по взаимна любов. В този смисъл столичният свят с неговите нрави не е никак алогичен. Самата форма на бракосъчетание и изборът на брачен партньор са напълно правдиви.

Драматургът за пръв път в „Женитба“ намира съвременната форма на единство на действието, или нещо повече – единството на ситуацията, при което интересите и стремежите на всички герои от началото до края се определят от едно събитие – женитбата. Но в същото време се намалява и „мащабът“ на комедията, обърната не толкова към многостранността на съвременното общество, колкото към една негова страна – повече частна, семейна, интимна. Това още по-убедително доказва, че творбата е фарс.

Комедията е разделена на две действия, като отделните картини в тях (появи) са твърде кратки. Тази бърза смяна на картините е съществена фарсова черта. Други фарсови елементи са резките, изненадващи обрати в протичането на комичното действие, които са

свързани най-вече със зигзагообразните постъпки на Подкалъосин и Агафя Тихоновна, стигащи на моменти до крайности – те ту се дърпат, ту решават с голям ентузиазъм да се оженят, а после пак се отказват.

За начална година от съществуването на комедийния жанр в българската драматургия приемам 1863-та, защото именно тогава се появява първият български фарс (това е и първата оригинална българска комедия, отпечатана е в Болград) – „Ловчанският владика, или Бела на ловчанският сахатчия“ от Теодосий Икономов (1836 – 1871).

През 1850 г. в Ловеч се разкрива, че владиката Мелетий посещавал тайно съпругата на един местен занаятчия, но в един момент бил разобличен. Това събитие тогава е развълнувало силно съвременниците, защото е било съзвучно с борбата за църковна независимост на българите, допълвайки тяхната представа за порочността на висшите гръцки духовници. Тази случка е описана с подробности от българския историограф Георги Димитров в книгата му „Княжество България в историческо, географическо и етнографическо отношение.“⁶

Интересно е, че Теодосий Икономов е предназначил творбата си за четене, а не за представяне на сцена. Може би причината за това е обстоятелството, че по това време няма български театър. За автора по-важна от постановката на сцена е антифа-

DE FACTO

нариотската идея на комедията, която трябва да стигне по-скоро до неговите съвременници. Творбата има силно изразен публицистичен характер – също възрожденска черта. Ремарките и поясненията в нея имат особено важна тълкувателна функция. До Освобождението тя не е била поставяна на сцена. Фарсовият ѝ характер е посочен от Стефан Каракостов в неговата монография „Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение“: „Формата на комедията е фарсова, но изградена преди всичко на характери.“⁷

Главните действащи лица са владиката Мелетий, ловешките чорбаджии Николчо и Тончо, часовникарят Стойчо и жена му, гръкния Маргиола, протосингелът на митрополията дякон Григор, както и българинът Драган, който се явява положителният герой в пиесата. Тя е в „три извършвания“. Основните ѝ отклонения от европейската фарсова традиция са доминацията на нравите над ситуациите и трагикомичният ѝ финал. Сластолюбивият Мелетий е заловен в прелюбодеяние с жената на часовникаря, но краят на Стойчо е трагичен – той загива. В този фарс за пръв път в българската драматургия обикновени хора от народа се изявяват като субекти на историята, като социална сила в борбата за чистота на морала и за извоюване на българската църковна независимост. Като обществен водач се проявява Драган, който подчертава,

че градът трябва да се „очисти“ от такива владици като Мелетий. Същевременно той се превъплъщава и в ролята на обществен трибун и своеобразен тълкувател на владишкото поведение, от което прави обобщаващи изводи за фанариотите. Образите характерни в комедията са индивидуализирани. Имената на някои от героите са симптоматични, загатвайки за тяхната нравствена същност – Стойчо („устойчив“), Драган („драг, мил“), Добра („добра жена“). Характерите са очертани контрастно. При Стойчо се наблюдава психологическо развитие – от страхлив и кротък занаятчия той се променя до активен борец за справедливост.

За съжаление, този фарс досега не оценен по достойнство с оглед на действителните му художествени качества. И това негативно отношение към него води началото си от Боян Пенев, който упреква автора, че имал „смътни понятия за драматическа поезия“, без да отчита именно неговата фарсова същност, а оценявайки го единствено от критериите на „високата“ комедия.⁸

В тази своя творба Теодосий Икономов прилага един интересен художествен похват, който аз наричам типажно дублиране на персонажите. В случая сцените на неприличното държане на владиката с Маргиола са предшествани от подобното поведение на владишкия дякон Григор спрямо слугинята Добра. Този похват по-късно ще използват

и други наши драматурзи (Иван Вазов и Константин Величков във фарса „Господин Мортагон“ – там помощникът Петко проявява качества и амбиции, подобни на тези – у неговия шеф) и белетристи (Алеко Константинов в книгата „Бай Ганьо“, където подобия на главния герой са „отвореното момче“, Бодков и др.). Тази дубликация легитимира проявите на героите като социално явление, защото ги показва в мултиплициран вид.

Периодът от XV до XIX в. е време на появата и утвърждаването на фарса в европейската драматургия. Той разширява жанровата палитра на театъра и привлича все повече почитатели със своята динамика, увлекателност и веселие. В същото време фарсът не престава да осмива слабостите на хората и недъзите на обществото, като така непринудено възпитава зрителите в доброта, искреност, толерантност и порядъчност.

1 Бояджиев Г. Н. Вечно прекрасният театър на Възраждането. София, Издателство „Наука и изкуство“, 1976, с. 74.

2 Пак там, с. 335.

3 Троев, Петко. Гогол. София, ДИ „Народна просвета“, 1981, с. 65.

4 Пак там, с. 67.

5 Богданов, Иван. Българската комедия. Развой и съвременно състояние. София, Издателство „Наука и изкуство“, 1962, с. 41 – 42.

6 Част I. Пловдив, 1895. Вж. рубриката „1850 год. Ловечкият владика Мелетий и гръкния Мариола“.

7 Каракостов, Стефан. Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение. София, Издателство „Наука и изкуство“, 1972, с. 240.

8 Пенев, Боян. История на българската литература, т. IV, ч. I, с. 744 – 745.

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

Рубриката води г-р Антония Катранджиева

Ако случайно не сте наясно с мястото, което Михаил Баришников заема в историята на танца, няма нищо страшно, в последно време можете да го видите в най-новото му амплуа – актьор в авангарден театър.



МИХАИЛ БАРИШНИКОВ

ПО СТЬПКИТЕ НА МИША – СКОК ОТ ТАНЦА В ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЯ ТЕАТЪР

В „Забранената Коледа“ (2004) Баришников играе „ала Чаплин“. През 2007 споделя главната роля с Бил Кемп и получава суперлативи за играта си в кратките пиеси на Бекет, режисирани от Джоан Акалатис на сцената на „New York Theater Workshop“. Или може би сте го виждали в постановката на Дмитри Кримов „Париж“ през 2012, или сте го забелязали на турнето му през 2014 в Чикаго, Бостън и Калифорния с пиесата на Big Dance Theater „Човек в ракла“. Или пък може да сте го зърнали да подска-



Михаил Баришников

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

ча около Вилем Дафо на сцената на Музикална академия в Бруклин в "Старата жена" на Робърт Уилсън.

Миналото лято Баришников дебютира в най-новата постановка на Уилсън "Писмо до един човек", адаптирана от Дарил Пикни по записките на Нижински, играна на фестивала „Сполето“ в Италия. Постановката бе селектирана за участие на фестивала в Мадрид „Teatros del Canal“ и през юли т.г. се игра в Монте Карло и Монако в Salle Garnier. Миналата есен Баришников открива постановката на Алвис Херманис „Бродски-Баришников“ в "Нов театър" в Рига, Латвия. Баришников е близък с поета и нобеловия лауреат Йосиф Бродски, а Херманис се слави като един от водещите европейски режисьори.

"Да режисираш Миша е цяло богатство – едно динамично пресичане на танц и театър," споделя Анби Парсън от Big Dance. Това е един танцьор, който работи с едни от най-видните абстракционисти на 20 век, включително Джордж Баланчин и Мърс Кънингам. Самият той е неразделна част от танцовата история, наистина възплъщава абстрактната символика в танца. Закърмен в тази формалистична естетика, Михаил не ѝ е подвластен. Той винаги мисли прогресивно и гледа в бъдещето. Високо ерудирани и неуморно любознател-

ни той е олицетворение на непокорния артист, в най-хубавия смисъл на думата."

Този непокорен дух е любима черта на авангардните режисьори. Именно неговият нестихващ ентузиазъм и неконвенционални търсения поддържат репутацията на театъра, носещ неговото име в сърцето на Ню Йорк. Тази година „Baryshnikov Arts Center“, една от елитните алтернативни сцени в „Голямата ябълка“, която отбелязва десетата годишнина от създаването си, се отличава с пиетета си към мултимедийни и ултра-съвременни проекти. Този сезон театърът пред-

ставя широк набор от творби – от танцовите предизвикателства на Джоана Котце и трупата „Акаш Одера“ до театралните инвенции на Даниел Фиш и Театъра на марионетките на Рони Бъркет. Баришников насърчава също авангардни артисти, като ежегодно предлага театралната си сцена на трупи като „Iron Pig Theater (АЙРЪН ПИГ ТЕАТЪР)“, Янг Джин Ли, Ричард Форман, и Брандън Джейкъбс-Дженкинс. "Неговата мисия е сякаш да насърчава иновативното изкуство, като предоставя за културни прояви едни от най-представителните резиденции в Ню Йорк."



Йосиф Бродски и Михаил Баришников в Ню Йорк през 1975 г.,
фотограф: Леонид Любянитски

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

Наскоро, случайно се срещнах с Баришников, когато оглеждах Baryshnikov Arts Center като потенциална сцена за моя предстояща премиера в Ню Йорк. Естествено се завърза разговор и стана дума за съвместен проект. Миша с усмивка се съгласи да даде интервю за българското списание „Театър“. През цялото време стискаше торбичка с лед под мишницата, „Малко се контузах, ...“

А.К. Ще ми се да поговорим за театралните ви проекти. В танца сте легенда...

М.Б. Никога не си мисля за това, просто давам всичко от себе си, всичко което зависи от мен, останалото е от Бога.

А.К. Как се роди най-новата постановка „Писмо за един човек“?

М.Б. Беседвахме с Вилем Дафо и Боб Уилсън по въпроса за литературната адаптация. Има толкова интересна литература, която има място и на сцената. Обсъждахме каква е разликата между пиеса, писана от драматурзи от калибъра на Олби, Пинтър или Шепърд и адаптация на литературно произведение, което е силата на Робърт Уилсън. Поговорихме и за Едвин Денвин, който току що беше представил интересни абзаци от дневника на Нижински по време на един от театралните маратони на Боб Уилсън. Те са били много близки. Боб е погълнат от историята на фигура от ранга на Ни-

жински – неговата божествена лудост и отношенията му с Дягилев. Нижински е своеобразен вундеркинд, с много кратка, но славна кариера. И после се върнахме на историята за развода му, скъсването с Дягилев и полета му към лудостта. Поговорихме си за ролите. Привидно се различаваме много в танцовата си стилистика, но някои неща в биографията ни обединяват – и двамата отиваме да учим от провинцията в тогавашния Ленинград и след няколко години и двамата напускаме страната си и никога не се завръщаме. Останалото е диаметрално противоположно. Различен темперамент. Аз съм танцувал няколко роли, създадени за него. Но за танцов биограф като Денби „дневникът на Нижински“ беше като библия. Ролята ми беше много сантиментална, нещо, което не ми е присъщо. Така се роди „Писмо за един човек“.

А.К. Как се въплъщава танцът и герой напълно различен от вас?

М.Б. Никога не гледам на материала буквално. Биографията на Нижински е шокираща, прекалено разголена, плашещо сурова. Блестящо написана. В нея духът на Нижински се мятеше между буквите. Аз направих същото, четях между редовете, търсих да уловя пулса на този бяс, а не външната му ювелирност. Ако не беше полудял, сигурно щеше да ста-

не знаменит белетрист. Дори и когато материалът е биографичен и се стремиш да докараш някаква външна достоверност, не бива да се водиш от формата. Аз съм изпълнител и съм пасивен рецептор, затова на борда привикахме известната пост-модерна хореографка Люсинда Чайлдс – просто да има още един безпристрастен арбитър.

А.К. Нещо повече за репетиционния процес?

М.Б. Напасвахме репетициите с графика на Боб и останалите му задължения. Започнахме с репетиция на маса и с набелязване на фабулата, както и с основните жалони на сюжета. После Боб направи визуална разкадровка на материала. За него визуалният разказ трябваше да носи заряда на повествованието. В танцовия театър визуалната драматургия понякога взима превес над словото.

А.К. Взимате ли участие в хореографията и визуалните решения?

М.Б. Най-вече в интерпретацията. Боб ражда импулса за движенията. Имаше много контраст между забавени каданси и насечени движения. Искаше да има срыв между темпото и динамиката – движението трябваше да бъде непредсказуемо – като самият Нижински. Падна голямо търсене на противоречиви движения. Самият Боб създаваше правила, после

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

сам ги нарушаваше. Изцяло се потапяше в процеса. Понякога препускаше през материала, а след това внезапно зацикляше на едно място, докато не си изясни позицията и не обоснове решението си визуално и пластически.

А.К. Този непредвидим стил на работа е сякаш в тон със самите „записки на Нинджински“. Затова в „Писмо за един човек“ не виждаме Барнишников в ролята на Нинджински?

М.Б. Не, изобщо, това е манифест на един артист. Има места, които сякаш са писани вчера от човек, влюбен в божествената сила на изкуството. Пиесата е за връзката на артиста с божествения Логос – божественото в шлифоването на техниката, занаята. За него изаяществото на техниката е сякаш ръката на бога. Така и го наричали „Клоунът на Бога“. Жалко, че болестта го покорява. Хората не съзнават колко е бил интелигентен. Всеки си мисли, че е просто надарен от Бога, но всъщност той бележи цяла ера от работа с хореографи, заедно с Дягилев. Материалът е пиканетен – връзката му с Дягилев, разводът, сексуалността, всичко е разкрито.

А.К. Разкажете малко за другия спектакъл, за Бродски, над който работите с Алвин Херманис.

М.Б. Алвис ми предложи да направим един театрален раз-

рез на поезията на Бродски, тъй като знаеше за нашето приятелство. Херманис е родом от Рига, като мен, и е много нашумял в Европа. Видяхме се в Ла Скала след постановката на най-новата му опера и решихме, че спектакълът няма да е просто преразказ на поезията на Бродски, а по-скоро едно театрално пластическо пътешествие из коридорите на неговото подсъзнание, загатнато чрез нестандартна сценография и движения.

А.К. В какъв смисъл нестандартно?

М.Б. Сцената е една огромна стая, разделена на 50 квадрата – всеки квадрат е къс от мислите му – много красиво и провокативно. В рамките на час и тридесет минути всяко квадратче светва поотделно и след това прераства в едно пулсиращо табло от реминисценции, мисли и сетива. Няма нито една танцова стъпка, само необикновен език на тялото – нещо като корпорална експресия – доста неприлична за мен. Алвис, както всеки от нас в Прибалтика и скандинавските страни, е израсъл с поезията на Бродски. Щеше му се да направи нещо трогателно, ползвайки ритъма на римата. Получи се език на пластически конвулсии – много смело начинание. Херманис обича храбрите и сложни герои – истински затрогващите хуманисти и визионери като

Бродски. Как да не изпитваш радост, работейки с него. Той те предизвиква да излезеш извън кожата си като изпълнител, да изтръгнеш дълбините на душата си и да се превърнеш в огледало за публиката.

А.К. Херманис наскоро коментира в интервю за „Американ Тиатър“ върху театралната мотивация на всеки един народ. В Америка, казва той, „театърът е предимно за забавление, в Германия е до голяма степен политически ангажиран, а в Латвия е неразривна част от духовното израстване на нацията“.

М.Б. Да, има го този момент в Латвийския театър и изкуството ни по принцип. Исторически, ние латвийците винаги сме били притискани от външни сили – Германия, Русия и Швеция. До голяма степен сме повлияни от руската традиция на психологическия театър и отчасти от епичния формализъм на немската култура. аз съм откърмен с руската психология и ми беше интересно как Алвис умее на жонглира с тези две естетики. Той е много ангажиращ и свеж като режисьор. Сега прилага драматургичния си размах предимно в операта. Театърът търси детайлите, неувловимите нюанси, душевните протуберанси. Докато операта е един едър щрих, една концепция. В Бродски има и двете – истинска епическа интим-

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

НОСТ.

А.К. И вие носите тази епическа интимност в диапазона си като танцор. Как пренасяте танцовата си виртуозност в театъра?

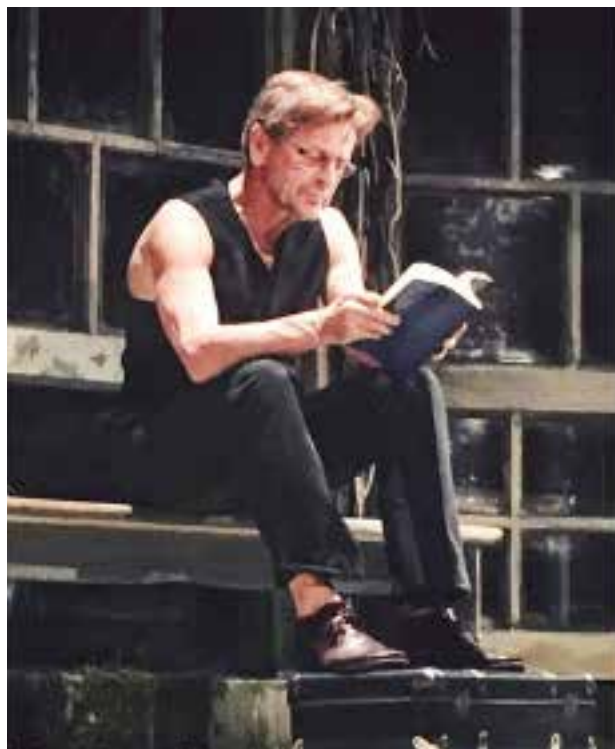
М.Б. Зависи от тези, които ме режират. Доверявам се на техния инстинкт. Аз не съм нито режисьор, нито хореограф. Просто колаборирам с други артисти. Някои режисьори ми връзват дълга каишка, други ме държат на съвсем къса.

А.К. Каква е предпочитаната от вас дължина на каишката?

М.Б. Ох, нямам претенции, важното е резултатът да е добър. При Алвис каишката е невидима, няма правила, оставили сме се по течението. Работим всеки ден по два часа по Скайп. За мен това е ново преживяване, но се получава. Четем поезията и проникваме в тъканта, в мелодиката – а тя на руски звучи вълшебно.

А.К. Да поговорим малко за „Baryshnikov Arts Center“. Как успявате да съчетаете артистичната си кариера с логистиката на менажирането на цял артистичен център? Остава ли ви време?

М.Б. „BAC“ е водещият ан-



„Бродски/Баришников“

гажимент – приемам го като своя мисия. Да предоставя платформа за театрални и танцови таланти. Това е една експериментална сцена, но работим под шапката на цяла една организация. Има много солиден борд на директори и невероятен екип от куратори, които селектират най-интересните авангардни постановки, случващи се в Ню Йорк. Предимно каним режисьори. Рядко изкарваме своя продукция. Най-вече си сътрудничим с Theater for a New Audience. И вратите ни са широко отворени за светила като Елизабет ЛеКомпт, Wooster Group, или Питър Брук. Както и някои

руски режисьори като Казимир Лизке.

А.К. Как се зареждате енергийно при наличието на толкова много ангажименти?

М.Б. Работя на такава въртележка, от както дебютирах на сцената на 10–11-годишна възраст. С годините, поне ментално, времето се свива, но вътрешното пространство се разширява. Ускоряваш темпото, защото часовникът цъка – ще ти се да се впишеш във отреденото време. И колкото повече се забързваш, толкова повече време-

то се изплъзва от контрол. Но трябва дисциплина и жертване на някои любими занимания като голф, например.

А.К. Интересно ли е да работите с толкова много различни режисьори едновременно – от Аниби до Пол Лазар и от Big Dance Theater до Боб Уилсън. Каква е нишката?

М.Б. Всички те са привлечени от моя руски колорит и дори ме карат да говоря на руски. Мелодията на руския език е важна за Нижински и за мен е чест да говоря на матерния си език.

А.К. Забравили ли сте латвийският?

ИЗ СВЕТА НА АМЕРИКАНСКИЯ ТЕАТЪР

М.Б. Разбирам всичко, но напуснах страната толкова отдавна. Сега светът е без граници, имиграционните вълни все повече нарастват. Няма значение на какъв език се играе дадена постановка. Публиката е запозната с класиката, подготвена е.

А.К. Това важи ли за американската публика?

М.Б. Не толкова. В Европа хората говорят повече от три езика поне. Тук всички са разглезени с английския. Децата ми не говорят руски, за жалост, но синът ми говори перфектен испански.

А.К. Някои хора ви знаят като киноактьор, не познават танцовите ви постижения. Не води ли това до разминаване във вашето амплуа?

М.Б. Изобщо не мисля за това с какво хората ме свързват и как ме възприемат. Взимам всяко едно участие на сериозно – било то снимки, реклами или поява на екрана. В днешно време всички актьори сме хибридни животни. Работя с Аниби Парсън, Пол Лазар и Боб Уилсън защото правят авангарден театър – мултидисциплинарен. Сега актьорите танцуват, пеят, говорят много езици, владеят много стилистики. Обичам, когато еkleктиката е естетически издържана. Работил съм с много известни експерименталисти. И дали работиш с Туайла Тарп, Мърс Кънингам или Марк Морис, трябва да изразиш личността

си чрез неутралността на постмодерния танц. Това е едно отворено пространство. Разбира се, правиш онова, което искат от теб, но има много простор за собствена интерпретация, искат нещо различно, свежо. Медийните актьори днес трябва да сме истински хамелеони. Някой път се получава, друг път не...

А.К. Дайте съвет на младите актьори – танцьори, как да се обучават днес.

М.Б. Ако искат да са добри в избраното поприще трябва да започнат от рано. Що се отнася до танца – има качества, които се изграждат от ранна възраст и не могат да бъдат наваксани по-късно. Същото важи и за театралното и музикално образование. И трябва да са всеотдайни. Днешният театър е хибриден и изисква изпълнители хамелеони. И също да не се фокусират само в един жанр. Могат да започнат с драматичен театър, пък животът да ги тласне към телевизионни сериали, или пък от Холивуд да се озовават на Бродуей. Приоритетите в театъра се променят, с тях и тенденциите. Сега има наплив от англезични актьори. След няколко години ще дойдат на мода актьорите с акцент, като мен.

А.К. Как се отнасяте към критиката?

М.Б. Внимателно чета рецензиите. „ВАС“ е постоянно под прицела на критиците.

Понякога критиката е конструктивна, но понякога напълно необоснована и на личностна основа. Опитвам се да ги разграничавам и често си задавам въпроса каква поука да извлека? В края на краищата всяка критика е субективна. Но ако човек реши да влезе в театралната индустрия, трябва смело да понася критиката и да се учи от нея.

А.К. Добре казано...

М.Б. Защото театърът е като тънък лед – трябва да си прозрачен и материята трябва да се топи от топлината на душата ти, и трябва да разкриеш уязвимостта и крехкостта си чрез гласа, движенията, просто трябва да присъстваш на сто процента. Да присъстваш заедно с партньорите си на сцената. Всеки път, когато излизам на сцената, го правя с трепет в сърцето, настръхвам от ужас. Дори да съм изиграл тази роля над 50 пъти, за мен тя винаги е като за пръв път.

Страшно е!

А.К. Имате ли ритуал преди да излезете на сцената?

М.Б. Винаги пристигам три часа по-рано, загревам обстойно и заживявам с пространството. Говоря си с него. И слушам, много слушам тишината, вибрациите, неувимите нюанси на въздуха. Театърът представлява потапяне в морето от вибрации, в танца от енергии, който винаги предшества формата и речта.

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



„Смъртта на Дантон“, сн. Райнхард Вернер

БУРГТЕАТЪР - ЗАТИШИЕ СЛЕД БУРЯ

Ивета Гонаус

Преди две години Бургтеатър бе разтърсен от най-големия финансов скандал в своята история. Той започва в края на 2013 г. с уволнението на вицедиректорката на театъра Силвия Стантейски. При изготвянето на годишния сче-

товоден отчет и от проведениите по-късно разследвания става ясно, че през периода 2010 – 2013 г., когато Стантейски е била търговска директорка на Бург, тя създава, с цел замаскиране на финансовата ситуация на театъра, затворена

финансова структура, в която само тя има достъп до информация и в която само тя може да се ориентира. През февруари 2014 г. стана известно, че се очаква бюджетният дефицит на Бургтеатър за 2012/2013 година да възлезе на рекордните

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



8,3 милиона евро, към които се прибавят и 5 милиона от неизплатени данъци. (Окончателната сума на дефицита, оповестена през април, беше 19,6 милиона евро.) Юридическата експертиза, проведена от Министерството на изкуството и културата с цел да се изясни хаотичната финансова ситуация, посочва освен Стантейски и интенданта Матиас Хартман

като отговорен за кризата и го обвинява в грубо нарушаване на задълженията му като директор. На 11-и март 2014 г. министърът на изкуството и културата уволни интенданта на Бургтеатър, събитие, единствено по рода си в 240-годишната история на театъра. Повече от две години продължават разследванията на Икономическата и антикорупционна

прокуратура. Обвиняеми са С. Стантейски, Г. Шпрингер, бившият шеф на Холдинг Бундестеатър, и М. Хартман. Стантейски и Хартман от своя страна оспорват уволненията си пред Съда по трудово- и социално-правни спорове. Бургтеатър също съди бившия си директор. Както сполучливо отбелязва немски вестник, „адвокатите във Виена натрупаха несметни

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



„Ревизор“, сн. Райнхард Вернер

богатства“.

С цел пълното изясняване на причините и вината на замесените във финансовата афера лица, през юли 2014 г. Сметната палата започна проверка на Бургтеатър. Публикуваните през май тази година резултати потвърдиха, нюансираха много от известните досега факти, допълниха с нови части пъзела на фи-

нансовия скандал, включиха нови protagonисти в кръга на отговорните. Особено тежки и добре документирани са обвиненията срещу Силвия Стантейски. Годици наред тя е замаскирала реалната финансова ситуация на театъра, като с фалшифицирани квитанции и данъчни трикове е манипулирала годишния счетоводен отчет, изплащала е на ръка

милиони без документи. Един от фаворизираните й трикове за „балансиране“ на бюджета е бил да завишава изкуствено стойността на декорите или да включва в бюджета стойността на декорите на продукции, които отдавна са били унищожени. Още от 2004 г., възможно е и преди това, Бургтеатър ООД лишава държавата от 2,4 милиона евро данъци, плащайки

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

*„неомъжената“, сн.. Георт Соулек*

на ангажираните творци и на техническия персонал на черно. След като две години след уволнението си Стантейски отказваше да поеме всякаква отговорност за финансовата катастрофа, в края на миналата година тя направи самопризнание, че е злоупотребила с оставени ѝ за съхранение лични средства на М. Хартман (293 000 евро) и на режисьора Давид Бьош (185 000 евро); използвала е парите както за фи-

нансово жонглиране в счетоводството на театъра, така и за частни разходи. Странни и неправдоподобни са твърденията на М. Хартман, че не е знаел нищо за финансовите трикове на бившата икономическа директорка, след като той също е използвал „системата Стантейски“, за да избегне данъчните си задължения. Това, че през 2011 г. той не декларира коректно доходите си, за него е „лична слабост“, която няма

нищо общо с кризата в Бургтеатър. Докладът на Сметната палата посочва като основна причина за рекордния дефицит изключително скъпите и многобройни продукции, които между 2008/09 и 2011/12 г. надхвърлят разрешения бюджет с 9,6 милиона евро. С отворени очи и уши (още в началото на интендантството му Карин Бергман предупреждава Хартман, че планираните проекти са финансово изпита-

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

ние за театъра), въпреки липсата на финансови резерви, въпреки задълбочаващия се финансов хаос, Хартман финансира луксозни продукции, които театърът не е можел да си позволи.

След уволнението на Хартман за първи път в историята на Бургтеатър жена заема директорския пост – до 2016 г. театърът временно бе поверен на Карин Бергман. В края на 2014 г., въпреки големия интерес към интендантския пост (21 кандидатури), временният

договор на Бергман е удължен с още три години. Така се стигна до сензационната за театралния бранш в Австрия ситуация две от най-големите виенски сцени да се ръководят от жени – през 2015 г. Анна Бадора пое интендантството на Фолкстеатър. Карин Бергман (р. 1953 г. в Реклингхаузен, Германия) идва през 1986 г. с Клаус Пайман в Бургтеатър като отговорна за връзки с обществеността, а от 1999 до 2009 г. е заместник-директорка на театъра. Основната зада-

ча пред новата интендантка на Бург беше редуцирането на огромния дефицит. Взетите през сезон 2014/2015 мерки (продажбата на недвижими имоти; съкращаването на планираните от Хартман премиери от 19 на 13; отменянето на премиерите на сцена „Казино“, третото театрално пространство на Бург; редуцирането на често астрономическите режисьорски хонорари; увеличаване на цените на билетите etc.) доведоха до постепенно успокояване на финансовата ситуация:

„неомъжната“, сн.. Георг Соулк



АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

„Три сестри“, сн. Георг Соулек



театърът постигна печалба от 1,2 милиона евро. С доверие-то и подкрепата на ансамбъла за относително кратко време

Карин Бергман внесе спокой-ствие и стабилност в разтър-сената от скандали институция и намали не само финансовите

дефицити от ерата Хартман. С упоритост и дипломатичност тя успя да коригира и кому-никационния дефицит между

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



ръководството и ансамбъла, една от основните слабости в ръководния стил на Хартман. Въпреки редуцирания брой

премиери сезон 2014/2015 беше интересен, акцентът бе поставен върху класическата и съвременната немскоезична драматургия (Хайнрих фон Клайст, Карл Краус, Херман Бар, Роланд Шимелпфениг). С „При падането на нощта“ (2005) от Петер Турини, режисьор Кристиан Щюкл, беше честван 70-годишния юбилей на известния австрийски писател. За първи път в Бургтеатър бяха поканени режисьорите Йете Щекел, Душан Давид Парижек, Кристиан Щюкл и Роберт Боргман. Въпреки финансовите проблеми през 2014/2015 г. бяха реализирани няколко много силни продукции: „Смъртта на Дантон“ от Г. Бюхнер, режисьор Ян Босе, „Поставените под опека“ от Е. Йелинек, режисьор Михаел Талхаймер и „неомъжената“ от Е. Палметсхофер, режисьор Роберт Боргман. „Смешният мрак“ от Волфрам Лоц, режисьор Душан Д. Парижек и „неомъжената“ бяха поканени на фестивала Берлинска театрална среща ,15. А в престижната анкета, провеждана сред критици от списание „Theater heute“, Бургтеатър бе избран за „Театър на годината“.

„Смъртта на Дантон“ на Ян Босе е концентриран, организиран около визуално-кинетичната експресия на тялото и пространството спектакъл. Огромна метална конструкция на две нива обгръща в

полукръг платформа ешафод (сценография: Стефан Лайме). Постоянно въртящото се скеле е разделено на клетки, чийто вътрешен дизайн отново и отново ни напомня, че основният реквизит на революцията е човешкият труп: в сумрака се вижда ваната на Марат; над билиардната маса се спуска въжена примка; от видеоекран се разнася фанатичният глас на Робеспьер (М. Мертенс), в едър план се показват лицето му, оголените му зъби. Цитати на образи и жестове от карнавалната, художествено-историческата и библийската естетика са вплетени в бароквата образност на спектакъла. Дори и най-виталните образи в спектакъла съдържат спомена/очакването на смъртта: от дъното на зрителната зала към сцената се втурват множество деца, съскаци „Септември, септември...“ - езекутираните през септемврийските кланета, завърнали се в кошмарите на Дантон; клетката будоар със сплетените тела на куртизанките напомня на саркофаг; искрящият ален кринолин на Марион, изправен на леглото, е гилотинирана женска фигура. Спектакълът на Ян Босе се концентрира върху фигурата на Жорж Дантон (Йоахим Майерхоф в една от най-силните си роли). Дантон, един от основните protagonисти на Френската революция, е уморен от кръвожадната епоха,

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

която храни народа с трупо-
ве вместо с хляб, вцепенен е
от чувство на обреченост и
безсилие пред кървавия кръ-
говрат. „Не искам повече...“ са
първите му думи, коленичил,
нанася слой след слой глина
по лицето и тялото си. Бал-
самира плътта си, чувствено
предвкусва гроба, влажната
земя. Загръща се в луксозна
роба, оформя с червено устни
върху набразденото си лице.
Гротескно, почти двуметрово
чудовище, търсещо утеха в за-
щитеното от реалността кар-
навално битие – зад маската, в
сексуалната амбивалентност.
Кинетичната, визуално-пластичната експресия на тялото в
спектакъла носи предчувствие
за смърт – деформираното,
криещо се тяло на Дантон; от-
състващото (виртуално) тяло
на Робеспьер; експонираните
като фрагменти от декадент-
ския интериор женски тела;
цветните петна на разхвърля-
ните по металната конструк-
ция детски тела. Въртящата се
с различен ритъм гигантска
въртележка организира про-
странството като кинетичен
поток от монотонност и обре-
ченост, в който попадат тела-
та. Единствено Дантон в бяла
туника, с измито от глината
лице тича в противоположна
посока около въртящата се
платформа. Напразно. На фи-
нала телата на Дантон, Камий и
Лакроа, приковани в китките,
висят на метални въжета, бав-



„Васа Железнова“, сн. Георг Соулек

но, синхронно се издърпват,
изтласкват нагоре и отново се
спускат на пода. В изтезавани-
те тела се пресичат механика-
та на гилотината и агонията на
разпнатото тяло. Напрегнато-

то, съпротивляващото се тяло
приема траекторията, поема
вибрациите на спускащото и
издигащо се острие.

Евалд Палметсхофер
(р. 1978 г. в Линц) е един от

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА



най-интересните и оригинални съвременни австрийски драматурзи. Развитието му като драматург е свързано с Виенския Шаушпилхаус, където през 2007 г. е поканен от

интенданта Андреас Бек като гост-драматург. Тук текстовете му се реализират в лабораторна среда, в която изпълнителите, режисьорът и авторът участват интензивно в творче-

ския процес. В Шаушпилхаус са показани пиесите му „хамет е мъртъв. няма гравитация“ (2007), „живея. под стъкло“ (2008), „фауст е гладен и се задавя с рибена кост“ 1 (2009), „животно. ама ще се превърнем в бедняци“ (2011) и „Телесно тегло. 17 %“ (2011). В една от най-силните продукции на Виенските празнични седмици, 15 „Едуард II. Любовта съм аз“ по К. Марлоу, режисура Нора Шлокер, Палметсфохер виртуозно вплита радикалния стих на Марлоу в страстна и напрегната поетична стихия, в която недвусмислено проблясва нашата съвременност. Пиесата „неомъжената“, която спечели Наградата за драматургия в Мюлхайм през миналата година, е по действителен случай: през април 1945 г., дни преди края на войната, от пощата в австрийско село млад войник споделя с баща си по телефона, че обмисля да избяга, защото капитулацията е сигурна. Една жена подслушва разговора и го предава на властите, войникът е екзекутиран заради предателство към родината. След края на войната тя е осъдена на 20 години затвор. Действието на пиесата се развива десетилетия след тези събития - 90-годишната доносница („старата“) лежи в болница, след като дъщеря ѝ („жената на средна възраст“) я намира в безсъзнание в жилището ѝ. Внучката („мла-

АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

дата“) се опитва да научи истината за престъплението на баба си, за което в семейството се мълчи, майката се върти в орбита от отчаяние, отчуждение, овладян гняв, единствено монологът

„аз съм Електра
сияещото слънце на огнения пожар
пожарът
огънят
пещта съм аз...” 2

за ненавистта към майката, към родовата стигма раздира овладяната ѝ поза. Подтиснатото, „забравеното“ се изговаря, обговаря с разколебаната наративност на поетичната творба. В задъхания, без пунктуация стих ситуации, образи от миналото се преливат, връзват се в настоящето преди внезапно да се стопят и избледнеят, персонажите разменят идентичността си, пространства от реалността и спомена – болницата, затворът – се сливат в едно. Хорът от четири сестри тласка, насочва езиковия поток през лабиринта от времена. Той разказва, коментира скептично, саркастично. Бъбривата банда се намесва в спомените на старата, безцеремонно прекъсва монолозите на младата за многобройните ѝ сексуални връзки. Стените и таванът на монтирания на сцената правоъгълен контейнер са облицовани с премигващи неонов тръби. Отпред и отзад периодично се спускат червени завеси, на пода

се издигат пресни гробове. Отнякъде се чува стържеща грамофонна плоча. Нереално, призрачно измерение, в което старата седи във всекидневната, потънала до глезени в рохкавата пръст, майката разравя гробовете, дъщерята се препъва в тях, свирейки на акордеон. Постигната е силна визуална метафора на за-

маскираната травма. Хорът се връзва във визуалния наратив на спектакъла ту като кукли от стари снимки – с бели рокли на волани и ретро прически от еластични масури, падащи върху силно напудрени лица, ту като надзирателки в зелени униформи и с връзки ключове, ту като съдебни служителки в костюми и строги кокове. Пър-

„Васа Железнова“, сн. Георг Соулк



АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

гавият, многословен квартет се стрелка между могили, артистично усилва с няколко тона ироничното звучене на текста. Акционисткият жест – жената на средна възраст, Електра, разпуска косите си и дъщеря ѝ я залива с кофа кръв – се включва с експресивната си енергия в поредица от многопластови, взаимно зарежда-

щи се образи.

Сигурен знак за стабилизирането на икономическата ситуация в Бургтеатър е както увеличеният брой премиери през сезон 2015/2016, така и фактът, че някои от новите проекти се състоят на сцена „Казино“. Находчив беше ходът на новата интендантка да покани в Бургтеатър утвърдени

режисьорски марки като Херберт Фрич и Андреас Кригенбург. Свои проекти в Бургтеатър отново реализираха и Алвис Херманис, Андреа Брет, Арпад Шилинг, Клаус Пейман. За разлика от миналия сезон, когато в програмата преобладаваха немскоезични автори, през 2015/2016 акцентът беше поставен върху руската драма. Австрийската драма бе представена както от утвърдени имена – Вернер Шваб с „Президентките“, режисьор Давид Бьош и Петер Хандке с най-новата си пиеса „Невинните, аз и непознатата в периферията на шосето“, режисьор Клаус Пайман, така и от младия драматург Фердинанд Шмалц с „консерва с месо“, режисьорка Карина Ридл. Бяха представени и два съвременни френски текста – „Обединението на двете Кореи“ от Жоел Помера, режисьор Петер Витенберг и „Bella Figura“ от Ясмина Реза, режисьор Дитер Гизинг. За разлика от интендантския период на Хартман, когато бяха реализирани многобройни постдраматични проекти, репертоарната концепция на К. Бергман се отнася предпазливо към тях. През изминалите сезони бяха показани само два спектакъла с не-драматични източници, а през този сезон, когато акцентът е върху античната драма, те напълно липсват.

Върху покритата с кори от дървета земя с еластични въжета е закрепена огромна



АВСТРИЙСКИ ТЕАТРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА

та къща-палатка на семейство Прозорови. Стените от найлон са опънати около метално скеле, върху прозрачния покрив лежат изсъхнали листа. Неуютно и отчуждено е това номадско убежище: пианото, гласовете отекват в оскъдно мебелираното пространство (няколко стола, диван, неразопаковани книги); прах и есенни листа нахлуват през раздраната от Ирина в гняв и отчаяние „стена“. Палатката, преходният дом като визуално-пластична проекция на вцепененото, застинало в очакване битие, напомня поетиката на пространството (чакалня на гара) в „Три сестри“ на Стоян Камбарев. Актьорската игра е напрегната, концентрирана върху вътрешните конфликти на протагонистите. Тук може да се отбележи високият професионализъм на актьорския ансамбъл на Бургтеатър, който със своята виртуозност и способност за преоткриване в естетическия експеримент беше основният фактор за преодоляването на кризата и за съхраняването на „мита, марката Бургтеатър“. В „Президентките“, режисьор Д. Бьош, пърформансът на Регина Фрич, Барбара Петрич и Стефани Дворак отключва нови, неочаквани енергии в текста на Шваб. Единствено заради виртуозното актьорско присъствие и леката, елегантна режисура на Дитер Гизинг „Bella Figura“ е увлекателно театрално преживяване въпреки посредствения текст на Ясмина Реза.

С една забележителна интерпретация на Гоголевия „Ревизор“ Алвис Херманис се завърна в Бургтеатър след четиригодишна пауза. Депримиращ е интериорът на безнадежно западналата столова: високи, покрити с мазни петна прозорци, по избелелите зелени стени в причудливи форми се извиват метални вентилационни тръби, зад тезгяха, в осветена от дразнеща неонова светлина кухня снове намусен персонал (сценография: А. Херманис). Един след друг пристигат представителите на градската номенклатура – износени костюми едва побират бароковите им фигури, тромаво се настаняват по олющените маси и се хранят безмълвно, апатично поклащайки плешивите си глави. Сред масите спокойно се разхождат няколко добре угоени пилета. Към тази гротескно-сюрреалистична визия се прибавя акустичната среда от разтегната във времето инструментална импровизация от ритмично потракващи, стържещи кухненски съдове. Колебливо включващите се в манифактурата за произвеждане на звуци бюрократи бързо се превръщат в ритмично вибрираща маса. Един от основните принципи на спектакъла е разтягането на времето: в отвратителна тоалетна с пожълтели плочки, мътни огледала и ръждиви петна по стените и кабините в повтарящи се иронично-фарсови епизоди преминава безкрайна процесия от подмазващи се, отрупващи

Хлестаков с пари чиновници. Херманис захвърля Гоголевите персонажи в едно абсурдно безвремие, в което единствената константа са гротесково-диаболчните им характери. Спектакълът „Васа Железна“ е емблематичен за естетиката на известния немски режисьор Андреас Кригенбург. Визията е най-важното изразно средство, мащабните визуални композиции препращат към дълбините на подсъзнанието, пораждат стихия от асоциации, радикално отменят границите между тялото и предметния свят. Огромен сал, дъно на разбит кораб, виси на четири въжета, върху неравната му повърхност от огънати тъмнокафяви летви са забити пейка, няколко стола и маси (сценография: Х. Тор). Фигури в бели костюми и дантелеви рокли отчетливо се открояват върху потъналата в тъмнина дървена отломка. Те седят на ръба на гигантската люлка, пият водка или чай, интригантстват, изживяват любовни драми, а когато тя се накланя в косо, почти вертикално положение, телата им неистово се вкопчват в мебелите, политналите във въздуха ефирни костюми напомнят миниатюрни парашути, глухарчета, разпилени в безкрайния хаос.

1. В заглавието на пиесата се съдържа игра на думи – немското „Gräte, die“ (рибена кост) е омоним на женското име „Grete“ – вариант на „Gretchen“ (Гретхен)

2. Ewald Palmethofer : „Faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2015, стр. 455 (прев. мой)

СМЯНА НА КОДОВЕТЕ

(ПРОДЪЛЖЕНИЕ ОТ МИНАЛИЯ БРОЙ)

Димитър Чернев



fb

Преди малко прочетох във ФБ един текст, в който г-жа МВ изказва справедливото всенародно презрение към театралните критици. Като се почне от спора между Владимир и Естрадагон от „В очакване на Годо“, идентификацията като „критик“ е на върха на пирамидата от неласкаво отношение към тези нещастни, фрустрирани, комплексиращи, завистливи и прочие люде. „Жалка, нищожна личност“ - би казал Миша Паниковски от „Златният телец“. Тъй като от пет години, предимно от хигиенни и грубо-материалистични съображения, аз се отказвах, след 25 години на глупост и заблуди, да се занимавам активно с оперативна театрална критика, при подобно ярки мисловни протуберанси ме обзема чувство за задоволство от това второ правилно решение в живота ми. Първото беше да имам две деца. И още нещо - уплаших се, че нарушавам библейски постулат. Та нали в

Писанието е казано „Не съдете, за да не бъдете съдени“. То май там е казано и да не даваш пари под лихва, но банкерите си осигуряват царството поне тук, на земята. А пък критикът, какво, не стига, че е беден и презрян, слуга и слагач на твореца, ами си подработва и сигурни мъки и на другия свят. А, не, мерси. Още отсега съм избрал в следващото си земно превъплъщение да се изуча и да работя банкер.

fb

Промененият български модел:

Вече не е валидна максимата, че ако в България се роди гений, той ще е геният на завистта. Я вижте колко много хора с томление и възторг наричат „гениални“, „велики“, „големи“, „уникални“ и пр. хвалителни характеристики също толкова много деятели на изкуствата - писатели, певци, актьори, художници и т.н., и т.н. Нашата „културна сфера“ е пренаселе-

на с уникални и гениални творци, при това за такива без уговорки вече се обявяват и живите. Живите класици, така да се каже...Каква ти тук завист! Признание и благоволение цари, безусловни като майчината любов. Строгата бащина любов с условие, „абе, има нещо, добре е, обаче...“ е изтласкана и изляняла като един вече умрял от естествена смърт Едипов комплекс...Това е градивно, това е прекрасно, не ли!?

fb

Смяна на кодовете:

Изглежда, че е професионална деформация, но продължавам да съм любопитен към текстове - книги, статии, рецензии от областта на теорията и историята на изкуствата, особено на театъра. Сигурно е обаче, че умирам от досада, когато чета текстове, одялани в тежка, непластична, фрустрирана откъм „лични чувства“, свръхтерминологизирана форма. те трябва да бъдат написани със

сетивността, емоционалната съпричастност и красивата лекота на стила, характерен за добрите романисти. Краен субективизъм - знам, но „това е положението, Минке“ както написа по друг повод на стената си нонкоформистът Иван Ласкин...

fb

В нови роли:

След като много актьори решиха да обогатят творческото си битие с режисьорски изяви, сега наблюдавам тенденция все повече от тях да споделят впечатленията си от представленията на свои колеги. В драматичното отсъствие на истинска театрална критика това изглежда неминуемо - природата / и на изкуството / не търпи празни места. Тези свръхемоционални отзиви не претендират да са театрална критика в собствения и идеален вид, но така или иначе те поставят „естетически“ оценки, сугестират четящите, създават своеобразен римейк на ФБ в реалния живот, където се оглеждаш в огледалото на един приятелски кръг, който подминава „несъществените“ недостатъци, отказва се да дефинира тенденции и да подрежда стойности в йерархичен ред. Прочее, какво толкова се случва? По принцип писанията на „театралните критици“, като изключим две-три имена, за които ще ви говоря скоро, са апологетични, отлети

в една напompана риторика на превъзходната степен, която трябва да означава емоционален потрес от масовото величие и уникалност на /почти/ всичко, което се случва в българския театър. Така че, слава на актьорите-критици-оценители. Все пак те поне са искрени или добре имитират искреност и тази роля не изглежда да е толкова зле изиграна. Трагедията ще настъпи, ако бавно и полека критиците отвърнат на удара, като започнат да играят роли в реално време на реална сцена...Критици, казвам аз, не повече от режисура. Това е пътят...

fb

В изкуството всяка „свещена крава“, определена от клакьорите и самоопределяща се според чисто регионални критерии като „свещена“, се превръща в крава, просто в крава...

fb

„Сара Кейн може някога да стане добър драматург, но на кого му се живее толкова дълго?“ - из статия на английски критик за пиеса на Сара Кейн. И англичаните ми били джентълмени?! Дори и в най-жлъчните си текстове, породени от сексуална или никотинова фрустрация, не бих могъл да напиша подобно нещо. Обратното е. Наричал съм жените - драматуржки „нежна вълна за буря

и натиск върху българския театър“. Впрочем, аз никога не съм разбирал идолопоклоническото, възторжено-френичното отношение към Сара Кейн от родните авангардисти, което за пореден път ми доказва, че съм здраво стабилизирана „консерва“. Искрено обаче се натъжих от самоубийството на това момиче, защото година-две преди смъртта си, мисля, беше в добра форма на МТФ „Варненско лято“.

fb

Според предмета „теория на драмата“, слаба пиеса е онази, в която диалогът не предизвиква действие, външно или вътрешно, не развива ситуацията по никакъв начин. Антигероите в такава пиеса се самозадоволяват с акта на самото говорено, само по себе си понякога развълнувано и красиво. Те смятат, че са изпълнили ролята си говорейки и оттук-нататък могат да продължат да говорят пак същото или да го развиват с някои нюанси. И ето ви спектакъл, който излъчва безсмислие, нещо като пластмасово цвете, което не добавя нито живот, нито аромат. И ако е вярно твърдението на Юрий Лотман, че при зараждането си театърът заимства ритуали и ситуации от живота, а после започва да „преподава на живота“ поведенчески реакции, то какво прави говоренето, което е без принос към развитието.

Много просто - пази статуквото и затова статуквото го обича.

Да не си помислите, че търся аналогии с действителни лица и събития. Няма такова нещо - просто си припомням азбучни истини от учението за драмата. Ако имате някакви асоциации с актуалните житейски практики, то те са изключително ваша отговорност.

fb

На колене моля прошка от съгражданина си, носителя на Нобелова награда, Елиас Канети, който твърди, че ние не трябва да се уморяваме да повтаряме нещата, които смятаме за особено важни. Е, аз се уморих повече от 20 години да анализирам проблемите и да предлагам решения за промяна на ситуацията на овластени хора, които демонстративно не ме чуват. Те слушат други гласове и правят каквото не знаят. Нека те да говорят. Право да ви кажа, по-удачното функциониране на театралната система е мое желание, но не е големият Смисъл, който преоткривам всеки ден. Пълнотата на битието ми, личният ми живот и себеактуализацията ми са основната ми цел. Останалото е просто коректност към длъжностната ми характеристика и своеобразна съпричастност към тъгите и радостите на съсловието, към което професионално /и емоционално/ принадлежа.

(Следва)

МАЛЪК КУКЛЕН ТЕАТЪР „СЛОН“

Мобилна театрална труппа, която изнася своите представления у нас и в чужбина. Екипът наскоро празнува 25 години на своя емблематичен спектакъл „Котаракът с чизми“ по Шарл Перо, драматизация - Роза Николова, стихове - Валери Петров, кукли - Дияна Николова, Мирослав Цветанов, сценография - Мирослав Цветанов, музика - Хайгашод Агасян.



„Котаракът с чизми“



„Цирк? Цирк?! Цирк!!“



„Райската птица“, Воден спектакъл

МКТ „СЛОН“ е автор и на първия у нас и в Европа воден куклен спектакъл „Райската птица“. Жанрът куклен театър на вода е древен традиционен театър, роден в делтата на Червената река – Виетнам. („Т“)



МАСА ЗА ДВАМА

БОЙКА ВЕЛКОВА

АКТРИСА

Родена е на 16 юни 1958 г. в София. Завършва ВИТИЗ в класа на проф. Димитрина Гюрова. Учила е и в престижния Театрален институт „Ли Страсбърг“ в Ню Йорк. В творческата ѝ биография са записани редица авторитетни награди и номинации. Съпруга е на музиканта Теодосий Спасов. Имат син Теодор, който следва международни отношения и кино в Шотландия.



- Защо избрахте актьорската професия? На младини сте имали и други увлечения?

- Майка ми е „виновна“ за това. Тя е почитател на изкуствата. Първо искаше да стане балерина, но след като се разболях, спрях да танцувам и прекъснах балетното училище. Изпълних желанието и волята на майка ми. Но сега съм ѝ много благодарна, защото светът ми е пълен с изкуство – танц, театър, кино и с музиката, която звучи въкъщи от Теодосий. Това е един приказен свят, на който се радвам от сърце.

В началото тръгнах плахо, неуверено, не знаех докъде ще стигна. Мисля, че извървах един хубав път, пълен с 90 роли, така че съм благодарна на съдбата, на майка ми, на семейството си, на това, че винаги са вярвали в мен, подкрепяли са ме и продължават да ме окуражават.

- Какво са за вас учителите в живота?

- Нещо много важно. За мен е голяма радост, че влязох в класа на проф. Елка Михайлова, после се превърних в съседния клас на проф. Димитрина Гюрова. И това беше моята награда. Тя е един изключителен педагог, който учи студентите си на много важни професионални и житейски истини. Оттам насетне всеки ми е учител

МАСА ЗА ДВАМА

- по-възрастен или по-млад колега, режисьор, да не говорим за сина ми и съпруга ми. Винаги съм била благодарна и ще бъда, че съм в училището на живота. Защото аз знам, че нищо не знам!...

Когато човек е по-буден и осъзнат, разбира колко още много има да научи.

- Какво мислите за партньорството на сцената и на екрана?

- Без партньори не може да ти се случи ролята. Отново мога да се похваля какъв късмет имам, че съм си партнирала и продължавам да си партнирам с големи актьори – в Русенския драматичен театър, в Театър „София“, в Театър Българска армия и сега в Народния театър. Всички оставиха отпечатък върху работата ми, защото са много добри актьори и търпеливи: Коста Цонев, Белла Цонева, Доротея Тончева, Васил Михайлов, Ивайло Христов, Михаил Билалов, Стоян Алексиев, Мария Каварджикова, Юлиан Въргов, Вальо Ганев... Много са и не искам да изпусна някого.

- Ако имате възможност, с кои звездни колеги от световен мащаб

бихте си партнирала?

- Всеки човек е една вселена и е интересен по своему, с всеки бих работила. Нещата не са такива, каквито изглеждат. Ти си мислиш, че той е по-специален, недосегаем, всъщност

се оказва, че той е нормален, истински човек – усмихнат, толерантен и добър.

- В тази връзка снимката ви с Ал Пачино има ли някаква интересна история или е запечатан миг за спомен?

- Миг за спомен от 2012 година. Синът ми получи подарък от Теодосий и аз го придружих до Ню Йорк. Видяхме, че играе Ал Пачино и си купихме билети, трудно, но успяхме. Гледа-

та ми работа. Завърших като наблюдател режисура в НАТФИЗ при проф. Красимир Спасов и в Благоевградския университет при проф. Чавдар Кръстев. Така че надявам се един ден да премина изцяло от другата страна и смятам да го направя по най-добрия начин.

- Какво ви даде опитът от моноспектакъла, който показвахте и в Канада, Лондон, Брюксел, Виена...?



Бойка Велкова с Ал Пачино

хте пиеса на Дейвид Мамет. След спектакъла решихме да останем да го видим. Но се оказахме първи и не само го видяхме, но и разговаряхме и се снимахме. Разбрахме, че е голям човек не само на сцената!

- Вашият моноспектакъл „Пътят към Афродита“ е и режисьорският ви дебют, нали?

- Това е не само моят режисьорски дебют, но и дипломна-

- В „Пътят към Афродита“ няма нищо мое изцяло авторско. Това е моя драматизация на творбата на Исабел Алиенде и части от едно мое дневниче, в което през годините записвах мои преживявания. Реших да споделя това с публиката. Моят моноспектакъл ми даде повече сила, това е много позитивен текст, урок за това, че трябва да обичаме близките си,

да изживяваме и оценяваме всеки момент в живота. Същевременно за първи път се изправих съвсем сама срещу публиката, а това си е едно изпитание. Почувствах се като гладиатор. Това също е едно училище, училището на професията, на живота. Имам поне още три проекта, но докато не подпиша договор, не ми се иска да говоря за тях.

- Един актьор трябва да има и гражданска позиция. Какво ви накара да подпишете преди време писмото срещу председателя на САБ Христо Мутафчиев?

- Почувствах се изоставена. Не усещам закрилата на институцията Съюз на артистите в България. Но най-вече се подписах, заради младите в гилдията. Те трябва да се почувстват защитени и сигурни.

- За 33 години в театъра и 90 изиграни роли имате ли любима роля?

- Като се обърна назад разбирам, че всички роли са ми любими. Всяка роля е бял лист, върху който трябва да пишеш. Дори и малките роли са важни, те са и по-трудни, защото в тях влагаш цялата си енергия, за да те забележат. Разбира се, през годините мечтаеш за една или друга роля, но сега след 33 години в театъра осъзнавам, че всяка една роля е била необходима и любима за мен.

Надявам се още толкова роли да изиграя, защото обичам работата си.

- Съпруга сте на кавалджията на вселената, един музикален гений Теодосий Спасов, как се допълвате с него и какво е за вас семейството?

- Вече семейството ми е по-важно. Театърът е на второ място за мен. Благодарна съм на съдбата, че имам такова семейство, такъв съпруг, такъв син, с които се гордея. Дано и те се гордеят с мен.

Лилия Динова

70 / LXX

КОЛКОТО ЕДИН ЧОВЕШКИ ЖИВОТ

ДОЦ. Д-Р ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА

ТЕАТРОВЕД

На бюрото ми лежат две книжки на сп. „Театър“. Първата е номер едно от януари 1946, а другата е последният брой от 2016 година под надслов „70 години сп. „Театър“ – паметта на българския театър“. Разлиствам първия брой на незначително как, но единственото оцеляло толкова дълго списание за изкуство у нас. Не помня кога е попаднал у мен, ала го пазя като безценна реликва. Страх ме е да не скъсам някоя от пожълтелите крехки и тънки страници. Вземам в ръце и по-излъсканото далеч по-белолисто с шарени корици тазгодишно издание. Разликата между стареца и младок е малко повече от 70 години и няколко месеца. Подобно прадядо и правнуче. Според последните статистики средната продължителност на човешкия живот в света в момента е точно толкова – 70,5 години.¹ Това е огромен напредък като се има предвид, че в средата на миналия век хората по света са живели среднестатистически около 47 години.²

Вглеждам се по-внимателно, търсейки белезите на времето.

Първата книжка е 32 страници, тираж 5000, единична цена 60 лева. Предвижда се да има по 10 книжки годишно. По-късно те ще станат 12, а напоследък са по 4, които включват по няколко броя наведнъж. Страниците на книжка 4-6 от 2016 са 40, форматът е малко по-голям и шрифтът е по-едър. Цената е 4 лева. Книжният тираж в най-добрия случай не надхвърля 1000 броя, но в епохата на интернет

списанието има и електронна PDF версия, която може да бъде намерена на адрес

http://grosnipelikani.net/modules.php?name=Downloads&d_or=viewdownload&cid=9. Качени са всички броеве от 2007 г. насам. Има и един брой от 2006 година.

Мисля си – ето пред мен са две книжки от две съвсем различни поколения – едно следовено и едно от епохата на интернет.

Любопитно ми е да сравня рубриките.

В първия брой са дадени задачите на списанието. Следват няколко статии в духа на времето, озаглавени „Народна победа“ (на Отечествения фронт), „Велик вожд, гордост на своя народ“ (за Георги Димитров), „Репертуар и репертуарна политика“ (програмна статия написана от Боян Дановски), „Съветско танцово изкуство“ (обзорна статия на Сашо Стоянов). Има още няколко статии за съветската драма, за предстоящите задачи и роля на театралния драматург, за самодейните театри, за Стефан Киров по повод 5 години от кончината на актьора, за Московския камерен театър в рубрика „По световните театри“, за новата младежка смяна и театъра. Има и рубрика за критика, включваща рецензии за едно театрално и едно оперно представление. Накрая е направен театрален преглед. Даден е актуален списък на държавните, областните, общинските и други театри у нас през 1946 г. (8 държавни, 6 областни и 6 общински театър. Има още два частни оперетни театъра, един радио-театър. Отбелязани са един младежки театрален колектив и един театър на народната милиция, два частни подвижни цирка, както и десетки самодейни читалищни колектива).³ Представена е кратка информация за конгреса на Съюза на театралните служители по повод неговия 25-годишен юбилей. Направен е кратък преглед на театралния сезон в Москва. Спомената е проведена театрална конференция в Ленинград. Отделено е място за съветските циркове. Рубриката „Книгопис“ дава отзиви

за излезлите през изминалата година в СССР и България театрални книги. Патосът и насоките на новосъздаденото списание са очевидни, а именно „да даде правилна насока на театралните дейци и зрители“.⁴

Днешните рубрики на сп. „Театър“ са озаглавени „Вчера“, „Из света на американския театър“, „Мелпомена без грим“, „Маса за двама“, „Tete-a-tete“ „Гилдиите“, „Театър в книги“, „Акценти“. Те по традиция се стремят да обхванат различни тенденции и аспекти на развитие на съвременния български и световен театър, да срещнат читателя с различни театрални творци, да разкажат за случващото се по световните и родни сцени, да припомнят важни моменти от миналото, съхранявайки театралната памет, да направят преглед на театралния „книгопис“. Разбира се времената са други. За отбелязване е, че в последния брой има и една съвсем нова рубрика, с която списанието се опитва да бъде в крак с настоящето. Става дума за „ФБ / FB – Театър“ (абrevиатура на „Фейсбук театър“, която предвижда публикуването на размисли за театър, споделени във фейсбук от театрали). Първият автор е активният през последните години в новата фейсбук медия театровед Димитър Чернев с текста „Театърът е концентриран живот“.

През тази година се навършват 70 години от първото издание на най-дълголетното списание за театър у нас. 70 години театър и системно методично писане за театъра – огледало на времето. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*.⁵

Отбелязването на годишнината започна с публикуването на „Визуален летопис на българския театър. Из фотоархива на сп. „Театър“ 2“, след първия фотоалбум, по случай 65-годишнината. Очаква се и книжка с летописа на последните 10 години на списанието, която е продължение на летописа на списанието от 2006 г.

70 години са един човешки живот. Според статистиките България се нарежда на 80-то

място по дълголетие в света. Всъщност последните изследвания показват, че дълголетието е най-вече зависимо от такива показатели като икономическо развитие и доходи. Нека да пожелаем на юбиляра просперитет и благоденствие, които да доведат до неговото многовековно дълголетие!

Бележки

1. United Nations Department of Economic and Social Affairs/Population Division. *World Population Prospects: The 2015 Revision, Volume I: Comprehensive Tables*, p. 168. https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/WPP2015_Volume-I_Comprehensive-Tables.pdf

2. Пак там, с. 168.

3. *Театрален преглед. Театър*, кн. 1, 1946, с. 30.

4. *Задачи на списанието. Театър*, кн. 1, 1946, с. 3.

5. *Времената се менят и ние се меним с тях.*

70 / LXX

ЗА СПИСАНИЕ „ТЕАТЪР“ - ЮБИЛЕЙНО- САНТИМЕНТАЛНО

КРУМ ГЕРГИЦОВ, ТЕАТРОВЕД

Напоследък всяка юбилейна годишнина на театър, театрална личност или театрално издание предизвикват у мен наплив от спомени, размисли, въобще емоционални вълнения, колкото и помпозно да звучи това ми признание. И това е съвсем закономерно: в залеза на творческия ми живот това са спомени за първите ми съприкосновения и изяви като театровед, спомени за първите ми срещи с театралните творци и първите ми написани слова за тях. За

този първи период си спомням сега с носталгия и сантимент и често размишлявам за съдбите на хората, които след това ме срещаше заниманията ми с театър.

Списание „Театър“ е изданието, което в края на 70-те и началото на 80-те години, ми даде трибуна за моите първи изяви като театрален критик. Тогава главен редактор беше Юлиан Вучков, а в редакцията работеха театроведите Кирил Костов, Орлин Стефанов, Димитър Стайков, Ивайло Михайлов, Мариана Юркова, Васил Стоев, журналистите Кева Апостолова, Весела Филипова, Корнелия Дарева, Снежина Запрянова, Румяна Милева. Споменавам тези хора, защото когато пристигах от Русе в София тъкмо в редакцията на сп. „Театър“ първо се отбивах там и на размисък с тях научавах театралните новини: за новите премиери, за провокативни театрални постановки, за появата на нови личности и т.н. Тъкмо в тази редакция получих и първите си насърчения и оценки за публикациите ми. Като човек, който спазва принципа да уважава тези, които ме уважават, и до ден днешен си останах верен на списанието, защото не мога да си позволя да бъда нелоялен към едно издание, което първо ми даде път в критиката. Винаги съм бил открит и в разговори съм изказвал мнение за списването му, когато съм съзирал несъвършенства, но никога не съм си помислял да престана да пиша в него: възприемам списанието като първия ми подал ръка учител в оперативната критика, а да обърнеш гръб на подалия ти ръка в професионалното поприще за мен е твърде нечестно.

След промените през 1989 г. трусове преживя и списание „Театър“: в един момент знам, че беше дори пред закриване, както се закриха редица списания и вестници. Но трябваше да се отдаде дължимото на Кева Апостолова, която положи неистови усилия, за да запази списанието. И ето то съществува и до днес, именно благодарение на нейните усилия и екипа ѝ.

През своята 70-та годишнина списание „Театър“ отрази на своите страници историята на българския театър от 1946 г. насам. А това е значим факт, за който с почит и уважение трябва да се отнесем към всички пишещи колеги, преминали през списанието и отразили критически –аналитично процесите в българския театър. В този смисъл списание „Театър“ съдържа в себе си голяма част от историята на критическата мисъл в България. То съхранява и издаде снимков материал от спектаклите на българските театри, отразило ги в два броя, то направи и свой Летопис, по повод 60-тата си годишнина. А това е другата страна на историята на родното ни театрално изкуство, която списанието професионално пише.

Днес то не е такова, каквото беше в миналото: обемисто, с много материали и рубрики, с широко отразяване на театралния живот в столичните и извънстоличните театри, с отразяване на международните театрални факти, с провеждане на дискусии и диалози. И именно за този му формат тъгувам и съжалявам, че днес не може да бъде в този обем. А защо не се помисли в бъдеще за такова възстановяване?

Днес то е тъничко и нежно, защото икономическите обстоятелства го правят да изглежда такова. Но важното е, че това нежно списание е жилаво и продължава да взема енергия от театралния ни живот и да го отразява на своите страници, следвайки съвременната динамика и променчивост на театралните процеси.

Списание „Театър“ достигна вече достолепна възраст. За мен това е гаранция, че то ще продължи да съществува, защото една достолепна традиция в съществуването му не може да се прекъсне с лека ръка. Тази традиция претърпява съвременни метаморфози, но първоначалният ѝ дух се запазва – от страниците му да горят мислите, емоциите и разсъжденията на театралните творци и на критическата ни

мисъл, които отразяват бурните и динамични явления в българския театър.

Честит юбилей на моето списание и нека и в бъдеще продължава да бъде трибуната, където се отразяват с честно, професионално и страстно слово изявите на българския театър!

70 / LXX

ПОРТРЕТУВАНЕ НА ТЕАТЪРА КАТО НЕЩО-СИ (ПО ПОВОД 70 ГОДИНИ СПИСАНИЕ „ТЕАТЪР“)

ДОЦ. Д-Р ВАЛЕРИЙ ПЪРЛИКОВ
РЕЖИСЬОР

Ако се стигне дотам да се анализира опита, натрупван емпирично през текстовата театрална историчност, то обобщаващи в множественост изводи следва да са невъзможни – мисленото винаги ще е процесът на охудожествяване при ... (тук стои нечие име-Лице). И още, анализът е толкова вкоренен в човешкия събитийен материал, с който ни заблъскват жизненообстоятелствата, че ставаме трайно захвърлени в собствената си живелищна „провинция“. Никога-сънувани. Всеки смислящ, в усилие да претърпи живота, усуква около извънестетичната емпирика на битуването менталната си нагласа; затваряйки кръга в едно продължавано ставане, съответно същата тази нагласа дава оценка на всеки емпиричен материал. Наред с това, актът на силогизиране е твърде

тясно обвързан с „менталността на епохата“, при което е до абсурд невъзможно говорене извън времето, което по някакъв начин освен да е издишане, да е и актуално-понятно. Поради предходното, колкото и исполинести да ни изглеждат срещнатите от нас предизвикателства в смислообразуването, то те неизбежно вече са преодолявани от „друг“, който ще поглежда снисходително на опита ни, защото не е негов и аксиоматично е чуждеещ, неусвоим, утилитаризиран през езика. Предвареносмислен. Затова и всяко описание на сценично действие и вещиности е безпредметно – то заглъхва в собствената си граница на самообслужваща достатъчност (там, където субектността спре да „фабрикува“ въпроси, уморена от разхода на енергия за произвеждане на смисъл-текст).

За да успее да надмогне горното, всяка „запълваща“ живостта реч по необходимост побира максимално количество „текстове-съмишленици“, превръщайки самостта на списването в търсачество, префинена игра на смисли, бележеща смъртността на времето. С всяка нова дума времето агонизира, умирането го ритмува, а „производителят на текст“ може да събира множество смърти, оставайки жив!

Текстът/1/, който валидизира собствената ми театрална съвременност, обглежда една единствена биографична ситуация, в която кулминира тенденциозно културологично изследване на изтеклия и „през мен“ XX век. Представеното посредством изследването жизнено събитие е прегледен пример за макрокултурна ситуация, случила се в пределната интимност на една „периферна“ физически, но за час – преживелищен „център на света“ – университетска стая. В сумрака ѝ предизвестено-публично се срещат Попър и Витгенщайн – двата колоса на философското смисляне на словообразуването и граденият чрез/от него общуван свръхобраз на света. И там, където словото

пресъхва, Витгенщайн размахва срещу Попър ръжен (истинският) от камината (истинската). Така разчетена, ситуацията е в хибридно време – едновременно това на собствените им биографии и несъответното му – на културната речева парадигма. С която темпорираност актът е условнодефинируемо зрелище. Замахването е знаков жест, уплътнен от неподражаема битовост – толкова понятен и „естествен“... като че не можеш да не се случи. Двата автори-журналисти го обосновават пространно през съкровената лична история на главните действащи лица в колизията и чрез маркиращото общността събитийно множество (войните, „свєтовните“). Свидетелстваното ми изглеждале „невъзможно реален“ свят. Нещо в интуицията ми пищеше, че текстът има нужда от толкова пространно обосноваване, само ако случката е заплашена никога „да не е била“. И точно за това „нещо“ във вътрето ми, ръженът никога не е бил размахван и този текст има смисъл.

Доколко е достоверна списваната жестоимичност в една парадигма на историкообразна истинност, за мен – четящия-преживяващ – е без значение. Аз общувам с речта, а не с „истината“. Текстът е забележимо отделен от ситуираното правене и за мен е важна летливостта на съществуването му, а не задължаващата му обвързаност с откриваема и проследима фактологична реалност. Ако успеете да надмогнете отликата между „вероятното и действителното“ ще имате самостоеен, ограден от букви свят, който е само това, което се очаква от него – без да „подозира“ каква действителност е маркирал за четящия. Като-театър. Така текстът е само-обещание-за-среща. С вас-си.

1) Едмъндс Д. Айдиану Д., *Ръженът на Витгенщайн. Историята на един десетминутен спор между двама велики философи.*, „41Т“ ЕООД, София, 2004

70 / LXX

СВОБОДАТА НА ПИСАНЕ

Д-Р НИКОЛИНА ДЕЛЕВА
ТЕАТРОВЕД

Моето сътрудничество със списание „Театър“ датира от 2007 година. По време на следването ми в НАТФИЗ старите броеве на списанието за мен бяха безценен източник на информация за това, което се е случвало в българският театър през годините. Особено ценни като информация бяха тематичните броеве, посветени на Йежи Гротовски, Тадеуш Кантор, Станислав Виткаци, Фридрих Дюренмат.

От тогава датира и познанството ми с Кева Апостолова. Дългогодишното ни сътрудничество се дължи на взаимното уважение и откровеност. Независимо от това, че моите рецензии не винаги са съвпадали с нейните лични и естетическите пристрастия, никога не ми е била налагана цензура. И бяха публикувани, въпреки че са причинявали недоволство от страна на актьори и режисьори, чиято работа е била критикувана. Безкрайно благодарна съм на Кева Апостолова за свободата на писане, която ми беше дадена, както и за личното ни общуване, което ме е научило на много неща в театрален и житейски план. Винаги са ми били интересни нейните разкази за живота на софийската артистична бохема, за видни и изявени личности от българската култура, с които тя е имала възможност да общува лично през годините.

Въпреки огромните финансови затруднения

през последните десетилетия, списанието продължава да излиза в книжен формат и в електронен вариант. Това е факт благодарение на усилията на Кева Апостолова да намира финансови средства и да не спира издаването на списание „Театър“, което е доайен на специализираните списания за изкуство и култура в България. Списанието е едно от малкото периодични издания, в които все още се публикува оперативна театрална критика, която няма нищо общо с пиара и жълтите новини, които често са на първо място дори в рубриките за култура на много от периодичните издания.

Освен издаването на списанието апостолската дейност на Кева Апостолова е свързана и със съхраняването на богатият фотоархив на списанието, събиран в продължение на 70 години. Снимките и рецензиите са единствените материални белези, останали от театралният живот преди дигиталната епоха. Резултат от нейните усилия за запазване на паметта за българският театър е издаването на два фотоалбума, както и на Летопис на списанието 1946-2006г.

И на юбилей, като на юбилей - бих искала да завърша с пожелание списанието да бъде жива и обективна памет, която запечатва развитието на българският театър и през следващите (най-малко) 70 години. На редакторката Кева Апостолова пожелавам енергия и дръзновение, както и творчески размах и смелост, за да продължава да ръководи работата на списанието. В съвременния свят неговата роля и отзвук са още по-големи, отколкото в миналото, защото чрез Интернет и Фейсбук много повече хора имат достъп до материалите в списанието, както и възможност да ги коментират и да изказват мненията си за тях. До момента то има хиляди интернет приятели, което доказва нуждата и ползата от неговото съществуване и занапред. На добър час и много успехи през следващите десетилетия!

70 / LXX / СЕДЕМДЕСЕТ ГОДИНИ ТЕАТРАЛНА ПАМЕТ

Доц. Александра Хонг:

Уникално българско списание за театралните събития, за необичайните новини и фундаментални традиции в сценичните изкуства. Това е мястото, където театралните дейци имат възможност да споделят своите изследвания, открития и проблеми. Тук се задават въпроси, представят се новите лица и се отдава почит на историята. Кева Апостолова е човекът, който самоотвержено преодолява най-невероятните икономически, социални и етически сложности. Благодарение на този дългогодишен упорит подвиг, медийното пространство разполага с това интелигентно културно издание, което спомага да се концентрира максимално количество информация за българския и световен театър и което достойно конкурира другите медийни източници. Честит юбилей! Честито на всички, които посвещават своя живот на призванието АРТИСТ!

Крис Шарков:

Намирам една особена романтика в четенето на материали за театър, особено български, случил се преди моята съзнателна възраст - интервюта с режисьори и актьори в различен период от своята кариера; анализи на спектакли, които не съм гледал; визуален материал. По тази причина пазя много стари броеве на списание „Театър“, които съм намирал от тук - оттам. Честита 70-годишнина на списанието! Желая дълголетие, защото най-преходното изкуство - театърът, има нужда от своя отпечатък.

Кева Апостолова:

Респектирана съм от биографията на списанието, от хората, работили в

него, от сътрудниците, от достойнството и слабостите му, от интелигентното премълчаване, когато е разбирало, че битката е предварително изгубена, от хитруванията в ситуации из лабиринтите на тоталитаризма.

Свидетел и участник съм в другото трудно: преходът. В света изчезнаха цели държави, появиха се нови, нашата пое по друг обществено-политически път, всичко се промени, дори сп. „Театър“ от държавно стана частно. Сега то е хартиено и електронно. Електронното се чете повече. Времена.

И в този брой личи, че изданието е финансово бедно, но не е обвързано с богато-жълтото. А можеше. Първото условие беше да сложим чалга-звезда на корицата, а другото нямало да ни паат.

Ще се пошегувам с проф. Юлиан Вучков и ще му кажа: проф. Вучков, изпреварих ви. Вече не вие сте най-дългогодишният (21!) главен редактор на сп. „Театър“, а аз (24!) ! Благодаря ви, че през 1982 година ме назначихте като ресорен редактор в сп. „Театър“. Научих много от вас и много ваши позиции усвоих и прилагам, защото още в първите дни разбрах, че никак няма да е лесно: стената е тежка и висока.

Колебах се дали да допусна добрите думи, казани от колеги лично за мен, да останат в текстовете, поместени в настоящия брой. Оставих ги не защото събирам такива, а защото е възможно и да са верни.

Чистосърдечно ще си призная: моят любим брой на сп. „Театър“ е бр. 1 /1946 година с редакционен комитет Боян Дановски, Гочо Гочев, Иван Димов, Любомир Тенев, Олга Кирчева, Петър Димитров, Тодор Лечев и отговорен редактор Сашо Стоянов. Благодаря. („Т“)

70 / LXX

