

Явор Гърдев

БЪЛГАРСКИЯТ ТЕАТЪР

външен поглед на вътрешен човек

Началата на българския театър

Струва си да започна това кратко и неизчерпателно представяне на българския театър с един - макар и бегъл - поглед върху неговите първи прояви. Почти за всеки българин началото на театъра в тази страна се свързва с появата на три самодейни представления през 1856 година: комедията на нравите “Михал” в североизточния град Шумен, както и сантименталната драма “Многострадална Геновева” и историческата драма “Велизарий” в малкия дунавски град Лом. И макар тези три представления да не са най-първия знак за зараждане на театрална култура по време на т.нар. “българско възрождение”, те трайно остават в колективната памет като “началото”. Множество изкушени от темата оспорват това начало. Позовавайки се на сигурни и несигурни източници, а често и без да се позовават на каквито и да било източници, те отместват зараждането на театралността по българските земи далеч назад в историята, като откриват сходни с нея феномени в старославянските обредни игри, в “позорищата” на средновековните български дворове, в еретическите богомилски мистерии, в литургическите действия, в съборните народни празненства, в просвещенските диалози и т.н. На пряко заинтересованите оставям тези техни спорове и спирам с респект пред неоспоримостта на факта, че гореспоменатите три представления, появили се в една и съща година, си остават първото категорично проплакване на една новородена, и впоследствие бързо развила се и добила изключителна обществена важност култура – театралната. Тези почти митични спектакли, повити в нежната пелена на загубената от нас наивност, естетически невинни в първия ентузиазъм на своята вдъхновена неопитност и галещи струните на ретроспективното ни умиление са били, както се свидетелства, посетени от публика от двата пола, макар и женските персонажи в тях все още да се изпълнявали от мъже. А се изпълнявали все още от мъже по причина на това, че единствените жени, охотно съгласили се да участват в тях, били възпрени от родителите в своите семейства, за да не станат за резил. Така със смеха на шуменската публика, която от възторг, казват, чак ръкопляскала; с хлипането на умиления ломчани (представлението на “Многострадална Геновева” било похвалено от самия английски подконсул в Калафат!), както и с пробудения от “Велизарий” усет за историческо призвание, българският театър уверено поел по своя път през училищни и домашни инсценировки, през самодейни читалищни представления до основаването на първите актьорски трупи. В град Пловдив още през 1881 година се учредила субсидирана трупа. В София през 1888 се появил театър “Основа”, последван през 1890 от драматическо-оперната трупа, за да се стигне през 1892 до първата, организирана вече на изцяло професионален принцип, столична актьорска трупа “Сълза и смях”, която все още съществува. Само дванадесет години по-късно, вече в зората на двадесети век – 1904 - е сложено началото и на най-представителната българска професионална трупа – тази на Народния театър, която, преминавайки през вече едновековни възходи и падения, до днес остава носител на традицията с най-големия символен капитал в българския театрален живот. И така, преди век професионалният театър трайно се установил в българския

пейзаж, като започнал чрез постепенно и непрекъснато роене експанзията си към повечето места на организирано градско живеене в страната.

Пространствата на българския театър

Благодарение на изключителния ентусиазъм на българите от края на деветнадесети и първата половина на двадесети век да реорганизируют градовете си по модерен начин, в Пловдив, Варна, Бургас, Русе, Плевен, а и в по-малките градове, главно благодарение на гражданска инициатива, общински средства и частни дарения, се построяват театрални сгради по европейски образец. Тези сгради със сценични кутии от италиански тип се използват и сега, като в повечето случаи са дори предпочитани от театрали и публика пред театрите на социалистическата епоха. А през втората половина на двадесети век тази епоха с категоричен замах изгради голяма мрежа от театри в страната. В мегаломанския си устрем да построи многофункционални хибриди обаче, тя не успя да съчетае в тях деликатния и сакрален уют на театралното място с показния монументализъм на конгресното и концертно пространство. Комунистическото управление поддържаше с изцяло държавна субсидия трупите на повече от петдесет драматични и куклени театъра в България (същински рекорд, имайки предвид броя на населението и инфраструктурата на българските градове!), а за голяма част от тях строеше и нови сгради, чиито зрителни зали днес - десетилетие след окончателния край на показния комунистически устрем - се оказват далеч по-големи от заинтересованата да ги напълни публика и на чиито мащабни сценични площадки все по-оредяващите провинциални трупи направо се губят. Макар и сами по себе си различни, тези паметници на развитата социалистическа театрална мрежа днес си приличат в едно – неадекватни са. Затова и запустяват. Замисляни и строени по мярата на една мечта за идващия, но никога не съумял да се случи в актуалното настояще, развит социален живот, те се превърнаха в тъжно минало преди да са успели да сбъднат бъдещето, за което мечтаеха. Ключнаха преди да реализират футуристичната мяра на замисъла си.

През последното десетилетие на миналия век, след окончателното детрониране на грохналите норми на “социалистическия реализъм”, се осъществиха множество опити за нов творчески поглед към наличните театрални пространства, както и желание в театралната игра да бъдат въвлечени други - необичайни или просто утилитарни пространства. В средата на деветдесетте години в много български представления публиката заемаше места върху самата сцена, а зрителната зала биваше просто загърбвана. Така от множество изкушаващи опити чисто физически да се преодолее сценичната рампа, а с нея и отчуждаващата дистанция между актьори и зрители и да се възстанови ритуалното тайнство на близкото, почти интимно общение между тях, се роди цяла нова тенденция. Успоредно с опита да се изчерпят всички физически възможни варианти за разполагане на сценичното действие и на публиката в рамките на наличните театрални сцени и зали, нарастваха и опитите за овладяване на нетрадиционни места като църкви, дворове, открити улични и площадни пространства (Созопол, София), покриви на сгради (Сливен), подпокривни и подземни пространства (Варна, Ловеч).

И преди и сега най-голяма е концентрацията на театрални сгради и трупи в столицата, където само на една улица – “Г.С.Раковски” (неофициално известна като “Софийския

Бродуей”), в отсечка по-малка от петстотин метра, се намират шест драматични театъра (част от тях - с по две и три сцени), един куклен театър и столичната опера. На различни места в централната част на града има още няколко театъра. За столица с мащаба и населението на София това количество сцени съвсем не е малко, дори напоследък често се усещат симптомите на свръхпроизводство на спектакли. Другите големи български градове обикновено притежават по един драматичен, един куклен и един оперен театър в центровете си, а по-малките градове имат на свое разположение един комбиниран драматично-куклен театър.

Сезоните на българския театър

Сега да хвърлим бърз поглед към друго устойчиво явление в българския театър - неговата сезонност. Театралният сезон, подобно на учебната година, беше времеви ориентир с неоспорима валидност в българската градска култура на скоро изминалия век. Навестен от радикалната социална модернизация на двадесетия век преди да успее да досънува земеделските си сънища, българинът доскоро отказваше да отстъпи на урбанистката стихия повече от три годишни времена. Отстъпваше есента, зимата и пролетта. А през лятото под разнообразни форми продължаваше да живее в прогресивно изтъняващия рай на своята отнета рустикалност. През целия този век, а и днес в началото на двадесет и първи – когато глобализацията осезаемо катализира тукашните обществените процеси и големите градове на България все повече ускоряват ежедневието си ритъм; когато за пръв път в дейна възраст е цяло едно поколение от само градски хора и пъпната връв на селския български корен сякаш безвъзвратно се прекъсва – театралният живот упорито продължава да следва своя сезонен ритъм: творческа и премиерна активност през есента и зимата, фестивална и гастролна активност през пролетта и зимен сън през лятото. Всяка есен театралното съсловие – най-многобройното в областта на изкуствата тук – с очакване за прераждане и за нови събития се впуска в театрални приключения, шепнейки си наум Чеховото “Нови форми трябва!”, но в повечето от случаите действайки според осигурителната формула “Да заложим все пак на утвърдените форми!”. И така, вътрешно разкъсвани от конфликтите между нови и стари форми, между високо изкуство и комерсиални потребности, между смисъла и безсмислието изобщо да се прави театър в медийната ера, българските театри прекосяват депресивните пространства на есента и зимата, за да дочакат освежителната пролет, когато слънцето превръща тези противоречия от първостепенни във второстепенни, олекотява товара на типичния местен скептицизъм и отваря сезона на театралните турнета и фестивали.

В България се провеждат доста театрални фестивали с различен профил: в София, в Благоевград, във Враца, в Русе, в Шумен, в Бургас, в Пловдив и Варна. Те все още са с преобладаващо национално и спорадично международно участие, от една страна заради ниските си бюджети и от друга - защото разбирането за извънстоличен театрален фестивал напоследък се гради върху идеята “каймакът” на националната театрална продукция - състоящ се предимно от софийски представления - да бъде показан и в другите български градове, с което частично да се преодолеят дефектите, произхождащи от прекалената централизация на културния живот в София. Този подход оживява веднъж в годината и за кратко местните сцени без обаче да успява особено много в стимулирането на местния

театрален живот, който - с малки изключения - прекарва останалата част от годината в летаргичен полусън. Същественото международното участие в българските театрални фестивали е все още лукс, който отчасти може да си позволи само най-големият и престижен от тях – ”Варненско Лято”, чиято десетдневна театрална секция, въпреки подлъгващото наименование, се провежда в късна пролет в черноморската столица на България.

Поколението в българския театър

Една от интересните особености, а според някои и демократично предимство, на българското общество е, че в модерната си история то не успя да формира наследствени класи, в чието вътрешно лоно да се предават икономически интереси и да се формират властови центрове. Ролята на класи в България в известен смисъл изпълняват поколенията. В икономически, във властови, а както ще видим тук, и в културен план, е далеч по важно с кого си на една и съща възраст, с кого си учил заедно в училище или в университета, с кого си спортувал заедно и с кого си бил в армията, отколкото каква е социалната позиция на семейството, от което произхождаш. В тази страна просто не съществува това, което в икономическия жаргон наричат “стари пари”. След неведомите трансформации на бившите комунистически капитали, всички налични пари неусетно станаха “млади”, т.е. генерирани от първо поколение капиталисти. Радикалният генетически демократизъм на средата, в която произхождат вече няма абсолютно никакво реално значение, рязко премества акцента от класовата към поколенската солидарност. Театралното съсловие не прави изключение и тук: най-близките естетически съмишленичества, както и най-големите естетически вражди, обикновено се случват в рамките на една и съща генерация. Важна особеност на българското общество е, че бързото интегриране на новите поколения, както и безболезненото оттегляне на възрастните поколения от активна дейност все още представлява голям социален проблем тук. Затова и българското театрално съсловие често е ревниво до жестокост и когато представители на нови генерации започват да налагат своя естетически стил в полето на публичния вкус, тогава вътрешните различия в най-влиятелната в момента генерация, обикновено тази на 40 и 50-годишните, остават на втори план за сметка на негласната интуитивна консолидация срещу идващото. Най-епически размах междупоколенските битки за естетическо влияние добиват обикновено на първата българска сцена – тази на Народния театър. Там горе-долу веднъж на десет години със страшна сила се изпуска парата на напрежението от поредната смяна на генерации. Народни любимци - кумири на губещите общественото си влияние поколения, биват шумно детронирани от митологическите си престоли, от които падат с възможно най-голям обществен шум, трясък и мелодраматично медийно охкане. На тяхно място в креслата на мимолетната слава сяда следващото поколение с изострено чувство за вина от символичното отцеубийство и със зараждащ се страх от собственото си предстоящо детронироване. Всичко това изглежда се случва като вече далечно ехо от комунистическата епоха, в която театърът - основен източник на идеологически послания и важен сегмент в машината за формиране на колективната идентичност - *de facto* представляваше форма на власт, естествено пораждаща заинтересовани да я упражняват. Освежителната енергия на новите поколения тук обикновено се свързва с появата в различни театри на неформални групи, обикновено гледани с недобро око от административната власт и отстояващи

алтернативни естетически платформи. Ярки примери за това са: Бургаската режисьорска група от края на петдесетте, клеймена тогава като формалистко сбирнище – Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова, Методи Андонов. През осемдесетте са активни Ловешката група около режисьора Иван Станев – днес работещ в Германия и Франция; групата около Възкресия Вихрова, формирала се в театър “Сълза и Смях”; групата около Маргарита Младенова и Иван Добчев – първата от края на осемдесетте, успяла да се отцепи от системата на репертоарния театър и да основе свой собствен – днешната Театрална Работилница “Сфумато” – най-известния в чужбина български алтернативен театър с многобройни турнета и участия на множество престижни фестивали, включително и в официалната селекция на Авињон; групата около Стефан Москов, също с голямо международно признание и участие в официалната селекция на Авињон, която започна като куклена през осемдесетте и прерасна в драматична с основаването през деветдесетте на първия изцяло частен театър “La Strada”. Най-младата действаща генерация, формирана професионално през бурния период на деветдесетте работи вече без обременяващия биографичен товар на комунистическата епоха. Естетически необременена, нейното изкушение по-скоро се крие в сферата на откриването, отстояването и разширяването на собствено театрални територии сред помитащата малките художествени светове стихия на все по-унифициращия се вкус. Неин проблем и задача е да не загуби малката зона на уникалното театрално авторство, която продължава да съществува в България.

Българското театрално образование

През втората половина на миналия век театралното образование в страната беше монопол на едно учебно заведение - Висшия Институт за Театрално Изкуство “Кръстьо Сарафов”. През последното десетилетие този институт се преобразува в Национална Академия за Театрално и Филмово Изкуство и остана доминиращото учебно заведение в тази област, макар напоследък да се появиха и конкуриращи го образователни структури. Концентрирането на театралната интелигенция на едно учебно място - посредством събиране на всички театрални специалности в една образователна институция - изигра двояка роля в развитието на българската театрална култура. От една страна чрез своите четиригодишни актьорски и петгодишни режисьорски курсове, то установи висок професионален критерий. От друга, Академията като доскорошен монополист, прекалено унифицира облика на българския театър. Ако ползваме прочутия израз на Достоевски, почти всички театрали в България излизаха, а доминиращата част от тях продължават да излизат от шинела на НАТФИЗ. С увеличената от конкурентите достъпност на театралното образование в последните години започна постепенно разнообразяване в театралния пейзаж, но пък значително спадна професионалният критерий. И въпреки това: което не успява да свърши формалният подбор, довършва го естественият. Особено характерно за тукашното образование е, че за разлика от това в повечето западни култури, то притежава обособено обучение по специалността режисура. Режисьорите се приемат и обучават за такива, а не се появяват като резултат на естествен процес от средите на актьорите, литераторите или философите. В резултат на това разбиране институцията на режисьора в България е традиционно силна и, в унисон с постулатите на модернизма, негласно се счита, успоредно с тази на драматурга, за основен носител на художественото авторство в едно театрално представление.

Българското висше театрално образование има забележителни достижения в една друга сфера – тази на кукления театър. В Академията се обучават специализирани куклени актьори и режисьори като резултатите в тази област са безспорни: българската куклена школа е международно призната и уважавана, а нейни възпитаници са и едни от най-известните в момента български драматични режисьори: вече споменатия Стефан Москов и Александър Морфов – най-касовия режисьор в сферата на популярния театър в България.

Репертоар, драматургия и критика в българския театър

Днес театърът в България се интересува от почти всички теми, от които се интересува и световният театър. Тук с охота се поставят всевъзможни пиеси без да може да се твърди, че има доминиращ тип драматургия. Местната театрална култура, що се отнася до драматургичния избор, е пределно отворена и извънредно любопитна към всякакви текстове за театър без оглед на това дали идват от Европа, Америка, Русия или Далечния Изток, дали са добре познати класически пиеси или съвсем нови текстове. Репертоарът на българските театри днес е извънредно шарен и е трудно в него да се набележат никакви устойчиви тенденции, освен вездесъщата, съвсем не уникална и очевидно неизбежна тенденция към комерсиализиране.

Българската драматургия от последното десетилетие, единственият дефицитен, в чисто количествено отношение, компонент в тукашната театрална култура прави своите опити в най-разнообразни насоки: от злободневните сатирично-битови драми (които са и най-успешни от гледна точка на касовите приходи) през сериозните и задълбочени психологически пиеси, утвърден автор на каквито е Константин Илиев, до експерименталните театрални текстове на Иван Станев, Георги Тенев, Елин Рахнев. В сферата на популярната драматургия в момента са валидни имената на Христо Бойчев, Стефан Цанев и Недялко Йорданов. Репертоарната политика на театрите днес общо взето се опитва да улавя често непредвидимите движения на масовия интерес за разлика от годините на комунистическото управление, когато съществуваша строго регламентирани репертоарни правила, като да речем това, че всеки театър в рамките на театралния сезон е задължен да постави една съвременна българска пиеса, една съвременна съветска пиеса, една пиеса от световната класика без оглед на националния ѝ произход, и накрая – евентуално - една пиеса по собствен избор, при това – ако последната е доказано идеологически безопасна. Не може да се отрече, че тази -ограничаваща по отношение на творческия избор - политика провокира перманентно състояние на вътрешна съпротива и произведе “езоповска” тенденция, в която класическите образци се интерпретираха с политически подтекст и често, по иносказателен начин, добиваха крайно злободневен и актуален характер. В тези времена на двойствен морал индиректното говорене за социалната реалност посредством класически пиеси, както и съответното им разбиране от страна на публиката в този иносказателен аспект, бяха начин за относително безрискова, а нерядко и рискова съпротива на натрапваната отвсякъде комунистическа идеология.

Институцията на критиката, силно овластена в комунистическия период, решаваща със замах творчески съдби и кариери, в последното десетилетие почти напълно изгуби тези си позиции, като малка част от нея остана да присъства в няколко сериозни периодични издания като коректив на театралния процес.

Актьорите и режисьорите в българския театър

Българският театър от двадесети век разполага с множество актьори, добили статут на митични фигури. Студентите, изучаващи историята на театъра в страната, биват старателно въвеждани в подробности около творческия път на тези фигури. Разказват се парадоксални случки и анекдоти с нафталиново-буржоазен аромат за техни репетиции и представления. Днес по мащаба на митологическия ореол около спомена за тези хора може да се съди колко голяма е била обществената значимост на театъра в България през първата половина на двадесети век. Сенките на големите български актьори почти осезаемо витаят в необароковите фойета и коридори на най-важния български храм на Мелпомена – Народния театър. Епохата на комунистическото управление съображения от представително-пропаганден характер също беше обезпечила актьорите с важен социален статут. Те се радваха на сигурна ангажираност, за която днес, в условията на относително свободен и пренаситен пазар на този вид труд, не могат и да мечтаят. Театралната Академия в София продължава да обучава много повече актьори, отколкото вече крехката и, от десетилетие насам, нескончаемо реформираща се театрална инфраструктура на България може да обезпечи с работа. Затова и много от професионалните актьори правят своите кариери в шоу-бизнеса, в телевизионния развлекателен бизнес и в рекламата.

Зад българските режисьори също стои едновековна професионална традиция. Още от началото на миналия век в България се водят страстни - и в основата си преповтарящи се - спорове между традиционалисти и модернисти, в които към края на века се включи и трета страна, заявяваща себе си като постмодернистка. Както стана дума по-горе, тези спорове често имат повече генерационен, отколкото чисто естетически характер, но това не ги прави по-малко разгорещени. И въпреки, че етикетите на консерватизма и авангарда и свързаните с тях жизнени настройки вече почти нищо реално не обозначават, в България те все още охотно се използват, за да обособят типове самовъзприемане и естетическа идентичност в режисьорската гилдия.

Българският театър в новия век

В края на осемдесетте и през деветдесетте години на миналия век в българския театър се случиха множество важни неща. Той задъхано и с концентрирана енергия се опита да навакса много пропуснати по времето на действие на нормативната естетика на социалистическия реализъм неща. Не по своя вина той остана с големи бели полета в историята си. Не беше преминал през абсурдизма например. Направи го, със закъснъл, но задълбочен интерес, с истинско любопитство, с огромно желание и променлив ентусиазъм от страна на публиката. В края на осемдесетте и началото на деветдесетте се явиха и първите освежителни пробиви в държавната система – сформираха се алтернативни театрални трупи, които не желаеха вече да работят на принципа на репертоарните театри. През деветдесетте се появиха частните трупи. Откриха се образователни институции с алтернативни театрални учебни програми. Български трупи и режисьори уверено стъпиха

със свои спектакли на най-важните европейски фестивални сцени. Започна и се задълбочава евроинтеграционния процес. Факт са първите международни копродукции с българско авторство и западноевропейско театрално копродукцентство. Осезаемо зачестиха гастролите и турнетата на български театрални трупни в чужбина и на чужди в България. Театърът се отвори и вкуси повечето от преди това забранените плодове. Днес в художествено отношение той е свободен. Наистина, не е достатъчно добре финансиран, за да бъде изцяло и докрай свободен в мечтите, фантазмите и прищевките си, но и този недостатък има своите стимулиращи ефекти. Тепърва ще видим докъде ще го доведат те.