

ДА ВГРАДИШ СЕБЕ СИ В ТЕАТРАЛНОТО ПРОСТРАНСТВО

ЕДИН ПОГЛЕД ВЪРХУ НАШАТА СЪВРЕМЕННА СЦЕНОГРАФИЯ

АНА ТОПАЛДЖИКОВА

Ще се опитам да очертая някои основни тенденции в търсенията на съвременната ни сценография, която както и световната, черпи от идеите на 60-те години и ги доразвива в своя посока. Може да се каже, че както в историята на нашия театър, така и днес, сценографията е достоен партньор на режисурата и дори понякога я изпреварва по оригиналност на гледната точка, размах на театралното решение, култура на визията.

60-те години са изключително плодотворен период за световната сценография – с небивала интензивност се раждат едно след друго нови решения за пространството и в областта на езика на театъра като визия, които от този момент нататък служат като основа на сценографията до днес. По това време се експериментират най-разнообразни варианти на разполагане на публиката и актьора в театралното пространство. Прилагат се принципи на симултанното действие, познати още от средновековния театър. Въвеждат се гигантографията, прожекции с т. нар. „мигащи“ екрани, видеостени, разнообразни стереоефекти и пр. Театърът тип „Латерна магия“ е първообраз на популярните днес прожекции на екрани и полиекрани. Обиграват се необичайни театрални пространства – мазета, фабрики, стадиони, арени и пр. Това е последната революция в сце-

нографията, която дава мощен тласък на развитието ѝ до днес.

Сценографията винаги е компромис – между възжеланията на сценографа, които вероятно биха го отнесли „още по-нататък“, и онова, което режисьорът е успял да провокира, анализира, ограничи в рамки или развитие в определена посока. Сценографията е явление едновременно авторско и резултат на обща енергия – на мисленето, на фантазията и театралните умения.

Ще се спра на постановки, които в някакъв смисъл най-силно изразяват личностната авторска характеристика на сценографа като присъствие в творческия екип с режисьора. Ще имам предвид последните десет-петнадесет години, които се отличават с голямо разнообразие в областта на визията и решенията за театралното пространство.

В този период се открояват като най-активно работещи и същевременно безспорно доказващи своята творческа позиция сценографи като Невена Кавалджиева, Вечеслав Парпанов, Красимир Вълканов, Чайка Петрушева, Марина Райчинова, Никола Тороманов. Преди всичко в областта на костюмографията проявяват високия си професионализъм, усет към театралното, творческа фантазия Елена Иванова, Мария Диманова, Петя Стойкова, Даниела Ляхова. Поставяйки акцента върху визията, Зарко Узунов работи в област-

ФОКУС: СЦЕНОГРАФИТЕ

та на движенческия театър, който е до голяма степен изолирано явление в нашата театрална практика.

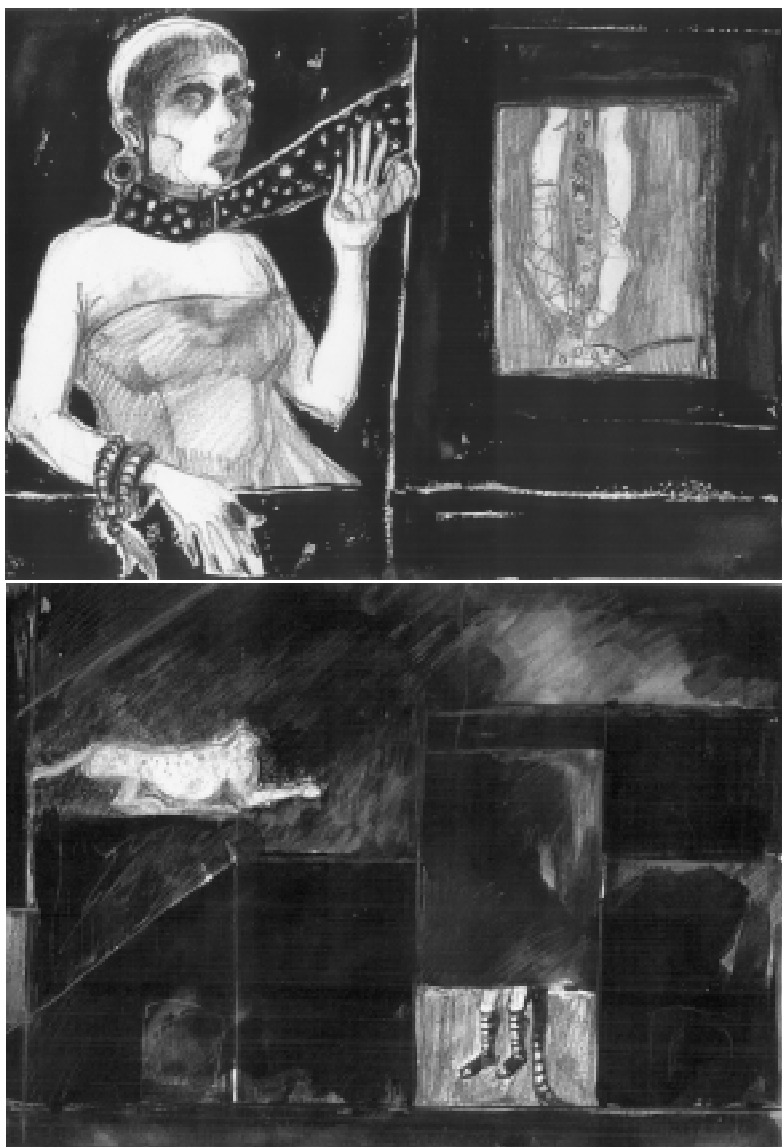
ХАРМОНИЯ И КЛАСИЦИЗЪМ НА МОДЕРНАТА ГЛЕДНА ТОЧКА

В сценографските решения на Невена Кавалджиева винаги се запазва една

класицистична строгост, цялостност на стила в единството на всички компоненти. Деструктивната намеса при нея е много премерена и тънко вплетена във винаги стабилната конструкция. Именно затова влиянето на новата гледна точка звучи така категорично и отчетливо. Сценографското мислене на Кавалджиева се определя преди всичко от пиетет към драматургията като възможност за визуализиране на дълбоката и многозначна същност на литературата в нея.

В „Агската машина“ на Жан Кокто в театър „София“, където Невена Кавалджиева е в постоянния си екип с режисьора

Здравко Митков, се откроява културата на един интелектуален прочит. Решението е много лаконично и ярко – сценографията тук е едновременно среда и образ на спектакъла по мита за Егип през постмодерната призма на Кокто. Пана от черен плюш се издигат от сцената и закриват частично фигурите на актьорите. Същевременно



Скици на Невена Кавалджиева за „Агската машина“ от Жан Кокто

но над главите им се спускат като гилотина същите черни пана, така че остава един тесен хоризонтален коридор (често със стъпаловидна характеристика), който създава илюзията за тунел, за напречен разрез на проход в пирамида и пр. Персонажите са „притиснати“ и ограничени във възможността си за движение. Това едновременно е оптималната театрална среда на действие за този спектакъл, както и метафора – те са пионки в „адския“ план на съдбата. В хода на действието параваните се сливат в непрекъснатата черна стена, така че в ляво и дясно остават прозорци, където се изиграват част от сцените. В сцената със сфинкса на фона на откритото небе (горните паравани се вдигат) се откроява причудлива митологическа фигура. Тук се намесва една различна стилистика, в която нахлува деструкцията в съчетание с решение – тип инсталация. Сфинксът се явява като изображение върху екран, който сам по себе си представлява стена от лупи. Лицето на актрисата, застанала зад него, е увеличено многократно. При това различните лупи увеличават по различен начин частите на лицето – получава се огромно око, размествания на частите на лицето и пр. Сцената на самоубийството на Йокаста има силно знаково изобразително решение, важно като смислов акцент. Тази сцена е по някакъв начин апостроф на сцената със Сфинкса. Разположена е в противоположния край на сцената и е центрирана в един правоъгълен прозорец между черните паравани, отвътре оцветен и осветен в червено. Виждат се само всящите крака на обесилата се Йо-

каста, обути в гръцки сандали. Лаконизмът и знаковата характеристика на този епизод го определя в стилистиката на киноезика. Това е кадър, който монтажено е построен в композиция с останалите, така че дава нова и различна гледна точка към тях. Невена Кавалджиева и Здравко Митков са съсредоточили решението си в едрия план – високата степен на театрална условност в съчетание с този водещ принцип на киното. Така се получава своеобразната камерност на внушението. Жанровата характеристика на този поглед към варианта на мита, който предлага Кокто, е намерена в ударното и лаконично решение.

Мащабността на образното мислене при Невена Кавалджиева е характеристика на всяка нейна работа. Такъв едър размах притежава дори решението за спектакъл в необичайно тясно пространство. Наклонените черни стволоче на дървета (набелязани в абстрактната плоскостна форма, облечена в черен плюш), които едновременно дават илюзия за гора и за гробище от „Самотата на памуковите полета“ от Е. Колтес в малката зала – МХТИ в НДК (постановка Здравко Митков), е образ с двузвучно звучене. Той е напълно съзвучен с езика на тънкия нюанс, поезията и приглушения вик на болка, характерни за тази постановка.

ИГРА НА СЪОТНОШЕНИЯТА И ЗНАЦИТЕ МЕЖДУ ЕЛЕМЕНТИТЕ НА КОЛАЖА

В сценографията на „На дъното“ по Горки, постановка на Александър Морфов в Народен театър „Иван Вазов“, е събрано като че ли почти всичко от

ФОКУС: СЦЕНОГРАФИТЕ

основните средства, които Вечеслав Парананов използва в работата си, както и специфичното за него мислене за пространството. Тук властват небивала разточителност и изобилие. В съчетанието между разнородните елементи има нещо от колажния принцип. Този художник обича натрупването на разнородни материали и колажирането на елементи от различни стилистики. Вяло на сцената е построена като декор къщата на Костилов със стълба, етажи и врати, които дават възмож-

ност за игра и движение. Пространството е решено едновременно като екстериор и интериор. Отгъсно е разработен интериорът на приюта, в дъното на който се виждат високи прозорци – витражи, зад тях прониква светлина. Детайлно е разработена играта със светлината и контражурните визии.

В своите сценографски решения Парананов обръща специално внимание върху играта с размерите и обемите. Очертаването от него театрално

пространство е мястото, което създава впечатление за идентичност чрез детайла и неговата натуроподобна разработка и същевременно тук се нарушава балансът на съотношенията между размерите. Подчертаваните по-големи от реалните височини контрастират с привидната естествена логика, в която се съотнасят останалите разстояния и обеми. Това е особено характерно за „Януари“ в Димитровградския театър, постановка – Иван Добчев, където преувеличено високите стълби, кюнец и врата в дъното са три отвеса, които „разчерта-



Сцена от „На дъното“ по Горки, сценография Вечеслав Парананов

ват“ Вертикално сцената и имат своята отчетлива характеристика. Това е изведено като смислов акцент, който насочва вниманието на зрителя към антитеза по вертикала, а именно ниско – високо, земя – небе, преизподня – рай и пр.

В „На дъното“ преувеличените височини създават впечатлението за това, че ниско долу хората са дребни, малки – като изгубени.

Множествеността на персонажите в бордея е постигната като внушение чрез разположените навсякъде макети–кукли на заспали бедняци. Това решение има своята двузначност в мизансцена – и при най-драматичните сцени тези убити от съдбата си хора не се събуждат и продължават апатичното си съществуване на ръба на живота. Характерен за творческия почерк на Парпанов е образът–знак на печката–локомотив, аномална като обем по отношение на действителните размери на къщата на Костилъов. Качен на този локомотив, Влиза Лука. В същата логика е и футуристичното решение на стола, „кацнал“ Върху висящата от тавана лампа, който се полюшва над героите и става място на действие с различно от реалното измерение на мизансцена. Върху този стол последователно сядат ангелът и някои от героите.

Смешението между натурност на изображението и образа–знак дава усещането за приближаване във времето на драмата на Горкиевите герои до нас и същевременно – окрупнява и извежда проблема извън социалното. Всичко това е напълно в духа на афористичния, гротесково-клоунаден стил на режисьора Александър Морфов.

СЦЕНОГРАФЪТ КАТО КОНСТРУКТОР-ИЗОБРЕТАТЕЛ

Динамиката на пространството чрез непрестанно преливане и преобразяване между частите и цялото е характерна за всяка сценографска работа на Красимир Вълканов. Той създава един фантазен свят, в който пространството оживява чрез непрестанното преобразуване на елементите в него и обновяване на визията. Неизменно това ново и ново раждане на една причудлива образност е подчинено на точното логическо мислене на ниво структура.

„Ноев ковчез“ по прозата на Радичков (авторска сценична композиция на Елена Цикова) в театър „София“, е спектакъл, освободен от фолклора и обърнат изцяло към мита. В този смисъл сценичното пространство е разделено на две – долу е нивото на реалността, на човешкото битие, на материалното и горе – нивото на мита. Пространството „долу“ е представено от четири подвижни правоъгълни плоскости. „Горе“ – в дъното на сцената е разположена висока площадка, на която са разиграни всички сцени с надреално измерение, монолозите, които отварят сюжета към универсалното. Фон на тази площадка е син екран с бели облаци, който изглежда странен и подчертано нереален. Така илюзорността на много от нещата, за които се говори, добива ново измерение, както и по някакъв начин мечта – илюзия – игра стават съизмерими.

В една предишна сценографска работа на Красимир Вълканов – „Училище за шутове“ от Мишел де Гелдерод (Театър „София“, постановка – Елена Цикова) впечатлява неговото конструк-

тивно–деструктивно решение. Тук той тръгва от единния образ на цялото – конструкция, която се разпада пред очите на зрителя на съставните си части. Така се стига до структурирането на нов образ. Последен е самият механизъм на това превръщение. Пирамидата се разтваря като огромно цвете – гъските се спускат като корабни весла наголу и преобразуват фигурата в нова Визия. В „Ноев ковчег“ пътят на формотворчество е обратен. Тон за това дава драматургията. Елена Цикова тръгва в режисьорската си работа по прозата на Рагичков от фрагментите към цялото. Такъв е пътят и към сценографското решение. Красимир Вълканов тръгва от идеята не за единното внушение на пространството, а за неговата разнопосочност и многогласност. Разпределя го на различни нива – подвижната сценична площадка долу и екрана горе. И същевременно създава един внушителен със своята цялост образ на Ноевия ковчег, но тръгва към него в обратната логика – гради го от фрагменти, за да приюти в него особено ценните за оцеляването на човечеството и природата

същества. Въображението и откривателският нюх на конструктора–изобретател тук са проявени в конструирането на Ноевия ковчег от текстилна материя, центрирана върху четири опорни постаментата. Тази „утроба“ постепенно побира героите и тук именно е голямото предизвикателство към режисурата и актьорите – да успеят да обиграт това тясно и нестабилно пространство над земята, което става особено изразително тъкмо със своята въздушност и лабилност.

ЦИТАТЪТ КАТО ЕЛЕМЕНТ НА РАЗПАД В СТАБИЛНАТА КОНСТРУКЦИЯ НА МОНАДАТА

В работата си над „Дон Кихот“ по Сервантес с режисьор Александър Морфов (Народен театър) Светослав Кокалов тръгва към откровено разрушаване на класическия модел в последователното проследяване на процеса. В самата визия постепенно нахлуват елементи на нови и нови жанрови характеристики – едно постмодернистко смешение на жанровете,

проследено в неговата динамика. Първата част (в хана) е подвластна на идеята за цялото чрез откровено цитиране на оперен бароков тип декорация. Декорът е построен върху четири сценични коли, които в един момент се разминават. Така започва разграждането на цялото – борбата на Дон Кихот с великаните се извър-



Сцена от „Ноев ковчег“ по Рагичков,
сценография Красимир Вълканов



Сцена от „Дон Кихот“ по Сервантес, сценограф Светослав Кокалов

шва на фона на силуетите на разминаващите се декори, които създават илюзията за огромни страховити същества. В хода на действието се извършва сложно комбинирано движение между платформата, декора и актьорите. Това дава възможност да се получи единство на визията, която в един момент се разпада именно в духа на актьорската импровизация, с която работи Морфов. Сценографското решение на този спектакъл създава една пластична структура, позволяваща вътре в нея да се случва импровизацията.

В прехода между първата и втората част сцената постепенно се изпразва, върху нея остават само отломки от стария декор. В този момент от долу се издига изравнителният подиум, при което се показва машинарията под сце-

ната. Създава се впечатлението за присъствие на огромна сила, която направлява съдбата на човека, тъй че самостоятелността на неговите действия се чете като илюзорна.

От Първата част, която е света на илюзиите в обърканото подсъзнание на Дон Кихот, се преминава към Втората част, където купчината отломки добива нов рег и посока, за да се оформи като една спирала с посока нагоре. Платформа, носеща алюзия за охлюв – изображение, инспирирано от Салвадор Дали. Път, който се извисява и в най-високата си точка свършва като отсечен. Този път във въртеливото си движение изхвърля героя като отрепка. Самият Дон Кихот–Санчо Панса (в решението на Ал. Морфов Дон Кихот и Санчо Панса са взаимозаменяеми) не устоява на тези преходи от ег-

но към друго ниво на съществуване, от идеалното към материалното.

Сценографската работа на Светослав Кокалов върху „Дон Кихот“ може да бъде определена като постмодернистична „разходка“ през жанровете и визиите на епохите. От цитат към цитат Кокалов преминава през тоталния веризъм на италианската опера от 19 век към символизъм от Вагнеров тип (разпадащите се и разминаващи се отломки от декора с внушение на чудовища) до сюрреалистичния образ от кошмарните съновидения на Дали.

Характерен за този сценограф е интересът към неочаквани съчетания между устойчиви модели – цитати не само от сценографията, но и от други сфери на визуалните изкуства, като например причудливите фантастични същества (огромни кукли) в Брюгелова стилистика, които се явяват в „Януари“ на Радичков, постановка на Стоян Камбарев в Сатиричния театър. Тези цитати се потапят и преливат в неговия свят, който притежава едновременно аналитичност и динамика.

КИНЕТИЧНОСТ И СТАТИКА НА ПРОСТРАНСТВОТО

Това, което се натрапва като най-силно впечатление от сценографското решение на Марина Райчинова за „Илюзията“ на Корней, постановка на Красимир Спасов в театър „Българска армия“, е преди всичко едно пространство, в което е невъзможно героят да остане сам. Никаква интимност – всеки е наблюдаван във всеки момент. Самата пиеса дава ключ към това режисьорско решение – една колосална манипулация

над човешкото въображение, Воля, емоция. Марина Райчинова е потърсила Внушението на огледалото – стените, които маркират интериорите, са изработени от материя, която наподобява метал и същевременно има ефект на огледало. Образът се оглежда, размножава се, многократно е видим от всякъде и от всички. И същевременно в стените се отварят „тайни“ – невидими на пръв поглед врати и прозорци (високо горе), от които играещите долу са наблюдавани, всъщност – шпионирани. Райчинова обработва огледалните стени с изписани върху тях кабалистични знаци, което се чете не само буквално към сюжета като цитат на кабалистичните занимания на Алкангър (той задвижва всъщност целия механизъм на илюзията), но и препраща към идеята за зависимостта на персонажите от една по-висша сила – съдбата като манипулатор и творец на големите житейски илюзии.

В хода на действието М. Райчинова спуска едно огромно ангелско крило като откровена символика, а в последната картина оголва дъното на сцената и използвайки разположените там ниши, разработва две ложи от класическия тип италианска барокова сцена. Разиграваният спектакъл е наблюдаван от седналите в ложите китайски мандарини – и така, този театър в театъра разполага играещите като обект на наблюдение откъм салона – за действителната публика – и откъм ложите в дъното на сцената. Така се мултиплицира проведеният до тук модел на наблюдавания, играещия, публичния и манипулиран човек.

При максимална изчистеност на пространството Райчинова въвежда



Скици за костюми на Марина Райчинова за „Илюзията“ от Корней

персонализацията, а също и специфичната игра с театрални стилове. Колажиране на костюма в несъвместими комбинации като свободно смесение на епохите и на националните характеристики на костюма. Когато за някой от героите се търси характеристика – рицар на честта, в облеклото му самурайският костюм съжителства с испанския. Главната героиня се явява в костюм с характеристика на кимono в съчетание с преувеличена до фантастичност барокова перука и пр.

Ефектът на огледалото в съчетание с отварящите се в стените „тайни“ врати и прозорци е лаконичен и аскетичен вариант на характерен за Райчинова почерк в сценографията. Става дума за една подвижност и променливост на геора в рамките на един цялостен образ – своеобразна кинетичност, която е отчетлива в решението на една по-раншна сценографска работа на Райчинова – „Балконът“ от Жан Жьоне, Малък градски театър „Зад канала“, постановка – Борислав Чакринов. Там центърът на сцената е зает от една капсула, която се върти около оста си, така се разкриват вътре в нея различните места на действие. Вътрешността на стълбата е заета от спиралата на една стълба, която дава възможност на героите да се появяват на различни височини, паралелно със завъртането на капсулата. Това лаконично решение съчетава статичността на образа с неговата динамика.

СТРОГОСТ НА РИСУНЪКА И ИЗЯЩЕСТВО НА ДЕТАЙЛА

Чайка Петрушева работи дълги години в екип с режисьора Красимир Спа-

сов. За постановката „Васа Железнова. 1910“ на малката сцена на Народен театър „Иван Вазов“ Красимир Спасов използва първия вариант на пиесата, който е писан преди революцията и променен и доработван след това. Спекта-

цията – канцеларии в старите фабрики. Дървена конструкция с изцяло леки форми в характерния за епохата стил „модерн“ (един типично руски стил „модерн“), наподобяваща едновременно клетка и беседка. Пластмасата с ефект



Сценографско решение на Чайка Петрушева за „Васа Железнова. 1910“ от Максим Горки

кълът прави впечатление с острите драматични щрихи, с които са работени персонажите и същевременно с една нюансировка в стила на работа по Чеховите пиеси. Взето е под внимание това, че Горки и Чехов пишат пиесите си в едно и също време и всъщност традицията да бъде Горки идеологизиран е наложила трактуването му в една по-късна, повече социално обусловена стилистика. Донякъде „чеховски“ прочит на Горки в тази постановка е съчетан с една драматична графичност. Такъв е и колоритът на сценографското решение и костюмът – черно и сиво. Костюмите са направени от един и същ груб плат – тип работническо облекло. В центъра на сцената е построена нещо като кабина по подобие на помеще-

на стъкло е нарязана в различни форми в различните сегменти, така че създава впечатление за счупени стъкла и същевременно – за ажурност на решетката. В дъното на сцената са постоянно разположени няколко стола, на които по време на действието седят неучастващите в момента актьори и

наблюдават сцената от срещуположната на зрителите страна. Прозирността на „беседката“ създава различни планове на видимост, играе се с отраженията в огледалната повърхност, както и с наслаждането на образи в дълбочина. В левия ъгъл на сцената е поставена икона, която се отваря като каса в стената и там Васа държи парите си. Това място е своеобразен смислов център, там са разработени някои от най-важните сцени.

Тази постановка е много типична като сценографска работа за специфичния стил на Чайка Петрушева. В цялостното решение има една пестеливост и строгост, точност на посланието и на намерения образ на цялостното внушение. И същевременно са

разработени в детайли много леко и ненапращливо нюансите – характеристиката на самата решетка, на прозорчето високо горе с постоянно запалена свещ, която угасва при смъртта на господаря на дома. Тези детайли дават сетивното излъчване на мястото, на цялостната визия. Фината разработка на детайла включва не само изясняването на рисунъка на самата „клетка“, но и цялостната разработка на партитурата на движение, която „оживява“ декора и прави визията многопластова в дълбочина. Наслаждането на отраженията в огледалната повърхност с видимите през парчетата стъкло фигури на минаващите и седящите отзад герои създават една сложна сценична композиция.

Интересно е да се направи съпоставка между различните сценографски решения на една и съща пиеса – „Васа Железнава“ на Горки в работите на Чайка Петрушева и на Никола Тороманов. Колкото и да са различни те, между тях има нещо общо – в своеобразен ключ решената перспектива на пространството, разработването му в дълбочина.

СЦЕНОГРАФЪТ КАТО АРХИТЕКТ – ЛОГИЧЕСКА И СЕТИВНА ОРИЕНТАЦИЯ В ТЕАТРАЛНОТО ПРОСТРАНСТВО

Като представител на едно следващо поколение в сценографията, Никола Тороманов носи отликите на едно много по-условно обръщане към драматургията. В работата му над едно сценографско решение много повече го провокира действителната среда, в която ще трябва да бъде поместен спектакълът. В различните си постановки той като че ли умислено търси

Все нови и напълно различни начини на обиграване на пространството.

В „Майката“ от М. Горки с режисьора Стоян Камбарев на сцената на Варненския драматичен театър Никола Тороманов успява да постигне разгръщане на пространството във времето. В процеса на смяната на действията все повече се разтваря и разтваря пространството в дълбочина. Тръбвайки от едно тясно и твърде плитко сценично пространство в началото на спектакъла, той стига постепенно до финала, където пред зрителя се открива неподозирана дълбочина в далечна перспектива. Това се постига като се използват самата сцена и втория джоб, гледани един зад друг. Тороманов разделя цялото налично пространство в две плоскости, които се вдигат последователно между действията.



Сценографско решение на Никола Тороманов за „Майката. Васа Железнава 1910“ от Максим Горки

Напречно има още едно разделение – то е постигнато с парапет, който тръгва успоредно на първия ред на публикацията, прави завой и продължава вътре по дължина на сцената към сцъното ѝ. Първо действие се играе в малкото пространство, отделено от първата преградна стена. Тук е търсено камерно звучене, тъй като се играе много близо до публиката.

В края на първо действие преградната стена се вдига и открива пространството до следващата стена – това реално е цялата ширина на театралната сграда. Преградената с парапет част от сцената дава възможност на режисьора да постави в даден момент множество герои в тясното, дълго, подобно на коридор място, оградено от парапета, докато останалата остава оголена, голяма, празна. Този ефект въздейства сетивно именно чрез контраста между размерите на пространствата.

В трето действие се вдига и последната преградна стена, открива се сцъното на сцената, където високо горе се намира един прозорец и от него навън като далечна перспектива се открива пейзаж от натура – осветено с прожектор сдърво зад сградата на театъра. Когато към финала слагинята се изкачва по стълбата в желанието си да напусне това битие, тя се отправя към този висок прозорец горе.

Сцената е почти празна в продължение на целия спектакъл. Това провокира към търсене на динамичен мизансцен. Подвижният елемент в просторното почти празно пространство е една подвижна площадка – стълба на колела, снабдена със собствено осветление. Тук се разиграват повечето интимни мизанс-

цени, в които героите искат да останат скрити.

Цитираните дотук постановки са пример за силни творчески партньорства между сценограф и режисьор. Бих искала да обърна внимание върху факта, че сценографията може да бъде видяна и в измеренията си на психологически феномен.

Сценографът е половината от едно хармонично цяло. Без „своѝ“ режисьор, той е една самотна фигура. Нямам предвид това, че продължителността на работата с един и същи партньор-режисьор е гаранция за нейната пълноценност. Това са различни психологически модели на партньорство. Понякога краткотрайни и дори еднократни срещи между сценограф и режисьор са извънредно силни като резултат на сцената и обратно – има случаи на дълготрайни творчески „тандеми“, които понякога съпътстват целия живот.

Оставайки в даден период сам, без партньорството на режисьора, сценографът е много повече сам. Самотата в този случай е глобална, тъй като пътят към представлението тръгва от срещата между две различни и едновременно много общи помежду си единици – половините на едно цяло, чието творческо сливане води до нещо трето. Това, което виждаме на сцената, е плод на една щастлива среща или на една неудачна среща, но то винаги носи белега на две индивидуалности, които са участвали в неговото създаване и са се стремили към хармония помежду си.

Театралното пространство пулсира чрез възрадените в него театрална идея, визия и сетивност, които сценограф и режисьор са създавали заедно.