
„Пухеният“ от Мартин МакДона. Превод – Искра Николова. Сценична редакция и постановка – Явор Гърдев (t. a. g.). Дизайн – Никола Тороманов (t. a. g.). Музика – Калин Николов. Участват: Михаил Мутафов, Пенко Господинов, Стоян Радев, Никола Мутафов. Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна. Сезон 2003/2004

„Пухеният“ на Варненския театър и Явор Гърдев припомня едно определено, макар и специфично проявено, влияние върху драматургичните текстове на Мартин МакДона (1971). Спектакълът ясно долавя заг тях, независимо от мимикриите и преобличанията им, сянката на Бекет. МакДона най-често изгражда пиесите си („Бившата мис на малкия град“, „Череп в Конемара“) като краен, детайлно реалистичен отрязък от ирландския – винаги отчайващо аскетичен, груб и безсмислено жесток – живот. Подобна социална и географска конкретност напълно отсъства в текстовете на неговия именин сънародник. Но въпреки тази очевидна противоположност, появилите се през последното десетилетие пиеси на лондончанина с ирландски произход МакДона извикват натрапчиви асоциации с емблематичния автор на театъра на абсурда. Обяснението им трябва да бъде търсено най-вече във факта, че работите на Бекет от 50-те години са „може би по-социално критични и реалистични, отколкото

обикновено ги разглеждат“¹ и пейзажът на техния условно-неутрален свят всъщност е твърде близък до провинциална Ирландия. Преди да бъде видян като метафора на човешкото съществуване в абсурдно непонятната, обречена на изчезване съвременна цивилизация, образът на неговия обръкан, залутан в повтарящи се безсмислени действия човек, крещящ в бедна, умираща пустиня, е пряко, синтезирано отражение на (духа на) живота в родината му. Усещането за стерилност и влечение към смъртта е неизлечимият травматичен белег върху драмата на Бекет от вкопчената в янсенисткия католицизъм Ирландия, обрекъл я на аскетично духовно съществуване и материална нищета. Четири десетилетия по-късно този белег отново се възпалява в пиесите на МакДона (както и на други ирландски автори), сега с виртуалната (като в компютърна игра) свръхнатуралистич-

¹ D. J. Rabey. *English Drama Since 1940*. London. 2003, p. 47.

ност и крайността на насилието на „новите бруталисти“. Доколкото в „Пухеният“ МакДона изоставя конкретната топография на действието, то текстът му още по-пряко рециклира националната и екзистенциалната травма на Бекет.

„Първо бях затворник на другите. Така че ги напуснах. После бях затворник на себе си. Кое то беше по-лошо. Така че напуснах и себе си.“²

Тези симптоматични гуми на Бекет биха могли да послужат за ключ към прочита на Варненското представление. Съвременният човек е затворник в плащ и неразбираем свят, изграден от непредвидимите прояви на собствения си парализиращ страх и едновременно с това, отчаяно влечение към смъртта – ето не толкова рационалното заключение, колкото ирационалния ужас, който създателите на спектакъла искат да споделят чрез текста на МакДона. Именно принципът на спонтанното споделяне, на заразяването с определено настроение, на мълниеносното съ-преживяване на истината за съществуването (ни) те превръщат в своя постановъчна и рецептивна стратегия.

Основният инструмент, използван за реализирането на тази стратегия,



„Пухеният“ – М. МакДона, реж. Я. Гърдев, ДТ-Варна, 2003/04

Фотограф Симеон Лютаков

е оперирането с пространството. Четиримата актьори, изпълняващи ролите в „Пухеният“ (Михаил Мутафов, Стоян Радев, Пенко Господинов и Никола Мутафов), са затворени в квадратна стъклена стая и са наблюдавани от зрители, насядали плътно около нея, затворени, от своя страна, в друга, по-голяма квадратна стая. Усещането, че тунелът от концентрични квадрати продължава и че играещи и гледащи са безвъзвратно натикани в него, е онази енергия, която пронизва и обединява от началото до края на спектакъла всички присъстващи. В този смисъл случващото се в осветения квадрат би могло да се случи с всички останали; то еднакво ги засяга; то е (и) техният живот.

Описаният ясно четлив по рационален път, но най-вече силно въздействащ на несъзнателно ниво, прочит чрез сценичното пространство на пиесата на Мартин МакДона от режисьора Явор Гърдев и сценографа Никола Тороманов

² Цит. по S. Fletcher. *Beckett: A Study of His Plays*. London. 1978, p. 64.

осигурява първото, тотално въвличане/приобщаване на зрителите към нея. Тук режисьорът и сценографът изобретателно намират онази трудно достижима граница на театралното случване, в която въздействието се състои отвъд субективните вкусове и опит на присъстващите, тъй като ги кара директно – в изначалното им качество на човешки същества – да преживеят осъзнаването на собственото си съществуване. Процесът на проследяване на конкретното съдържание на текста и на протичането на действието след това трябва само интензивно да потвърди постигнатата изходна приобщеност на зрителите към посланието на спектакъла.

Избраната постановъчна стратегия, тръгваща от общото заразяващо въздействие към постъпателното му потвърждаване и нарастване, се оказва особено адекватна на новия текст на МакДона, в който универсалността на случващото се е съчетана със скрупулозна реалистичност на отделните детайли.

Действието в „Пухеният“ се развива в една условна страна, а нещастното събитие, около което то е концентрирано – разследване на убийството на малки деца от малоумен младеж, малтретиран в детството от родителите си, – би могло да се случи навсякъде. Подсъзнателно тревожещата всеобщност на иначе баналния криминален сюжет е допълнително подсилена от автора чрез изясняването в хода на действието, че всички участници в него – и оказалият се формално невинен подсъдим (писател на разкази за особено жестоки убийства на деца) и извършителят на убийствата и разследва-

щите полицаи – в една или друга степен са свързани с малтретиране в детството и със смъртта на деца и родители. Чрез решението на театралното пространство режисьорът и сценографът не само умело възпроизвеждат тази универсалност на текста, а я продължават, превръщат я в екзистенциална реалност за всички присъстващи – гледащи и/или играещи.

От елементите на представлението, необходими да потвърдят и засилят глобалното внушение на сценичното пространство за света като непонятен затвор, в който човекът е оставен да преживява страха и влечението си към смъртта, режисьорът отделя само един – актьорското присъствие. Така изолирано, подчертано, предназначено да съсредоточи като мишена всички погледи, то става особено важно, изискващо максимална прецизност и интензивност. Всъщност в специфичната постановъчна логика на спектакъла изпълнението на актьорите е натоварено с непосредственото осъществяване на две основни функции. Първата се състои в това, че то трябва да потвърди, да направи осезаема реалността на прозрачната стая-затвор, в която протича наблюдаваното от зрителите действие. За постигането на такъв ефект на театрално воайорство, на надничане „през ключалката“, ставащото зад стените-прозорци на стъкления квадрат (следователски кабинет) е необходимо да бъде достоверно и точно изработено до най-малкия детайл. Втората функция на актьорското присъствие засяга участието му в адекватното (към каквото екипът целенасочено се стреми) философско и композиционно изговаряне на текста на МакДона.

Неговата (пост) абсурдистка в основата си фактура изисква едно абстрактно пространство – метафора на света и съществуването, да бъде обитавано от натуралистично конкретни, погълнати с педантична отдалеченост от грижите, обсебиите и действията си човешки същества. След създаването чрез сценографското решение на такова пространство-метафора, реалистичното

актьорско изпълнение трябва да въведе в него мимолетната конкретност на „Всеки отделен човешки случай“³.

Ясно е, че и двете функции, отредени на актьорското присъствие в цялостната стройна, почти математически изградена формула на спектакъла, го предвиждат като убедително реалистично. Търсейки оптималния му (в случая) вариант, режисьорът и актьорите се обединяват около един почти натуралистичен и едновременно с това външно сдържан и пестелив начин на изпълнение. Освен че добре гостроява с необходимите примери плашещата метафора на света-затвор, израсъл от човешките страхове и влечение към насието и смъртта, той се оказва и много подходящ за „наблюдение под лупа“ от сегящата на около два-три метра от изпълнителите и заобиколила ги отвсякъде публика. Доколкото обаче изисква максимална съсредоточеност и интензивност от актьора, подобен

³ G. Saunders. „Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes“. Manchester University Press. 2002, p. 6.



„Пухеният“ – М. МакДона, реж. Я. Гърдев, ДТ-Варна, 2003/04

Фотограф Симеон Лютаков

тип изпълнение е особено труден за продължително поддържане. Въпреки това Михаил Мутафов, Стоян Радев, Пенко Господинов и Никола Мутафов (първите трима от които практически не излизат от осветения стъклен куб по време на цялото представление) респектиращо се справят с тази трудност. Всеки един от актьорите успява, следвайки принципа на избрания изпълнителски стил, да открие и ярки индивидуални акценти и детайли в поведението на своя персонаж. Особено изобретателен тук е Михаил Мутафов във финалните сцени на спектакъла, когато героят му сменя позицията си на следовател с тази на жертва.

В своето напрегнато, почти яростно усилие да прочете максимално ясно „Пухеният“ на Мартин МакДона чрез пространствената метафора на човека, затворен в клетката на обсебията си от смъртта, представлението не просто извежда на светло скритата в текста сянка на Бекет, а настойчиво заявява присъствието ѝ в обяснението на днешния самоунищожавач се свят.