

# ГРИША ОСТРОВСКИ — ОПИТ ЗА ФЕНОМЕНОЛОГИЯ НА РИЦАРЯ (КАТО РЯДКО ЯВЛЕНИЕ) В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

ДИМИТЪР ЧЕРНЕВ



*„Мечтая за Времето на офицерската чест, на доблестните самопризнания, на личните отговорности и задължения, на рицарския жест, за да се възвърне значението на думата и Всяка дума да е честна дума.“*

Гриша Островски<sup>1</sup>

Гриша Островски живя дълго. Погледнато от страни, той не правеше опити да се съхрани за още по-дълго, което обикновено се доминира от стремежа да останеш ненараним, да се затвориш, да се предпазиш от травмиращите усещания от живота. Макар и рядко, Островски режисираше спектакли, гледаше театър, пътуваше, значи поемаше за пореден път риска, защото който дръзва да действа, рискува. Особено при човек като него: активен и неукротим мислител, абсурден в максимализма си моралист, разпънат между носталгичната (си) памет и надеждите за бъдещето, разтрисан от обсециите на съмнението, на натрапчивото анализиране на действителни и мними грешки и непостигнати неща.

Дори и да беше нещо друго, Гриша Островски нямаше как да се измъкне от мисълта на най-мъдрия и симпати-

чен скептик Еклесиаст: „Който трупа познание, трупа тъга“. Единствената си книга Островски назовава „Тъга за истина“. Тя излиза в годината на неговата осемдесетгодишнина и е абсолютен прецедент в театралната ни книжнина. „Театрални фрагменти“ – пише под заглавието, но това е във висша степен мистификация. Книгата по същество е изповед в духа и стила на френските моралисти за ценностната житейска система и практика на автора си. Доколкото Островски не смята театъра за алтернатива на живота, а за преживяна чрез специфични средства автентична част от него, то това подзаглавие би могло да бъде: „фрагменти за театъра като живот и за живота като театър, които всъщност са едно и също нещо“.

<sup>1</sup> „Тъга за истина“, изд. „Виделина“, С., 1998, с. 284.

Всяка ситуация на разгадаване *post mortem* е комплицирана и проблематична. Оказва се, че съм гледал Всичките филми и телевизионни опуси на Островски и голяма част от сценичните му творби, като се започне от средата на осемдесетте години. Считам обаче книгата му „Тъга за истина“ за едно от най-ценните му творчески превъплъщения. Островски е безусловен ерудит, човек, прочел и видял много неща. Очевидно подсъзнателно, но фрагменти, послания или атмосфера на някои от спектаклите му наподобяват неща от другде, сканирани някога и някъде и запазени в емоционалната му памет. Имах усещането за déjà vu примерно при спектакъла му „Крайт на играта“ – като изобразително решение, среда, актьорски приспособления, темпоритъм – подредих асоциативно три-четири версии на тази пиеса, сред тях и тази на Островски, които неуказително си приличаха, може би показ-

вайки непластичните и дори невъзможни за различност текстове на Бекет.

Присвояването на определени похвати – смислови или формални – може да има различни степени. При Островски е изключено да се говори за сервилно подражание на някакви модели. Нещата при него са различни и това става безусловно ясно от всяка дума в „Тъга за истина“. Преминавайки през всичките стадии на заслепението, обожанието, кумирите, подозрението, отхвърлянето, целта е: да се научиш „да се разказваш“ през цялата сложност и спонтанност на твоя живот. Какъвто наистина го живееш в контекста на ролята си. „Да се разказваш“, но без преизграждане и „театрализиране“, без концептуалност, които са шаблони, „представяйки чужди представи за чувства и реакции“. На сцената, в спектакъла, ти си като в живота – там едно или друго действие се мотивира от много и че-



сто противоположни тенденции, но изразът му е съсредоточен и даже аскетичен. Ефектният, атрактивен бихме го нарекли сега, сценичен жест, нероден от сериозен, диалектичен анализ, а от „артистична спонтанност“, от вдъхновена игра на формата, е форма на фалшив разказ. Той е отказ от истината за живота, от мисията на театъра, както я разбира Гриша Островски, сиреч да опознава и изобразява тази истина. Да се научиш да се разказваш, това означава също така да се научиш да се разказваш другояче. Това обаче е въпрос на жанр, а не на смяна на принципите. Гриша Островски е един от първите, ако не първият, който иска да изобрази истината за живота и чрез други форми, белязани от комуникационен прагматизъм и поход към „по-масовата“ публика. Сецате се, че става дума за неговата режисура на мюзикълите – „Уестсайдска история“ от А. Лорънс и Л. Бърнстейн, „Моята прекрасна лейди“ от Ф. Лоу и Дж. Лърнър, „Човекът от Ла Манча“ от Д. Уосерман, Дж. Дарион и М. Лий, „Фантазьорите“ от Т. Джонс, Х. Шмит.

Именно тази неустова, абсолютизираща страст към истината придава „наративно единство“ на живота на Островски. Той има своята ИДЕЯ ЗА ТЕАТЪР, тя е устойчива във времето, ядро, което не може да бъде разбито, но което не се фундаментализира в определени автори, теми, стилове.

Сигурно по много начини, в това число и психоаналитични, може да бъде обяснен свободният, магистрално широк марш, с който Остров-

ски се отправя към не просто различни, но и коренно противоположни текстове. В тази лудост няма система. Тя може да бъде наречена литературна булимия, свръхтолерантност, самоувереност, че от всеки текст може да се роди стойностен спектакъл, неврастения за все повече и по-различни предизвикателства... „Железният светилник“ по Д. Талев, „Балът на манекените“ – Бр. Ясенски, „Криво сеги, криво съди“ от Н. Попов и Е. Багаров; „12-те стола“ по Илф и Петров, „Франк Пети“ от Дюренмат, „Бигерман и погналвачите“ от М. Фриш, „Много шум за нищо“ и „Двамата Веронци“ от У. Шекспир, „Опера за три гроша“ от Брехт, „Еквус“ от П. Шафър, „Възкресението“ по Л. Н. Толстой, „Щастливи дни“ от С. Бекет, „Любов“ – М. Шийзгъл, „Изневяра“ от Х. Пинтър, „Хоровод“ от Артур Шницлер, „Таланти и поклонници“ от А. Островски; „Снаха“ по Г. Караславов, „Галавата на другите“ – М. Еме; „Честна мускетарска“, „Сняг“ и „Когато розите танцуват“ от В. Петров, „Импровизация“ от В. Петров и Р. Ралин, „Опит за летен“ от Й. Рагичков, „Майстор Солнес“ от Ибсен, „Последната нощ на Сократ“ от Ст. Цанев, „Нашият град“ от Т. Уайлдър, „Крадецът на тролейбуси“ от Г. Данаилов, „Крадецът на праскови“ по Е. Станев, „Бившата мис на малкия град“ от М. Макдона, „Сламената шапка от Италия“ по Лабиш и т. н., и т. н.

Може би тук определена роля играе фактът, че отначало Гриша Островски завършва театрознание, което сваля част от догматичното

предварително йерархизиране на определени текстове и фиксирането върху по-ограничен кръг от автори. Или се намесва рядката способност на Островски да се отправя към следващия текст и следващия спектакъл със съзнание, абсолютно чисто откъм квазиконцептуалности и предварително загадени отговори за образната и смислова страна на следващия спектакъл. Или, ако споделим умерения фатализъм на Островски по отношение на свободния избор, той просто е проводник, месия, агент на свещената жажда на театъра за текст. Както и да е – има компромиси, но общо взето, при това стълпотворение от стилове и авторски почерци винаги личи един госта високо литературен вкус.

Театралността като такава, отлятата сценична форма, дори не шокуют, а просто впечатляващ образ

на спектакъла, са госта екзотичен проблем при Островски като режисьор. Ключовата дума за рицарството е вярност и с нея компромиси не се правят. Островски се е обрекъл на истината в театъра, на театъра като познание за истината на живота. Много често обаче перфектните, сложен анализ – социален, политически, психологически – доминира и по силата на една неприятна емоционално-сетивна гаденост избледнява, ако не и гилотинира телесния образ на спектакъла, придава му привкус на гигактичност. Литургичното служене пред текста, пред истината на чувствата с тяхното адекватно преживяване и представяне носи смислови дълбочини, но отсъстват парадоксалните емоционални и визуални протуберанси. Образът на спектакъла се разпада, сложното послание се редуцира до гигактика, сю-



„Когато розите танцуват“ – В. Петров,  
реж. Гриша Островски, Сатиричен театър, 1961

жетът – го по-интересно или по-неинтересно експонирани истории чрез думи и движения. Театърът се превръща в скучен, особено ако актьорите нямат ресурса да проведат в цялата ѝ пълнота режисьорската интерпретация на образите. Гледал съм и такива спектакли на Гриша Островски. Слава богу единици. В типичните за него имаше хармония между съдържателните пластове и чисто „театралните“ техники. От различни времена такива спектакли са „Еквус“ от Питър Шафър в Младежкия театър и „Бившата мис на малкия град“ от Мартин Макдона в Русенския драматичен театър.

Истината изисква да признаем, че той не беше от типа „бляскав“, „хитов“, „свърхизобретателен и фантазен“ режисьор. Гриша Островски балансираше дълбокия анализ на текста с достатъчната доза „театралност“, като при него свърхценност беше истината – на ситуацията, взаимоотношенията, актьорските превъплъщения, на зрителското усещане, че живеят в спектакъла, който не е нищо друго, освен концентриран живот.

Не знам дали това няма да породи недоволства в травматичното ни национално пространство, но след

освежаващото си запознанство с творчеството на Гриша Островски се чувствам дължен да споделя истинското си усещане за него. Да, той е голям режисьор, може би още по-добър театрален педагог, но като цялостна личност, като философ, психолог, моралист Островски е много повече от професионалните си занимания, които прочее са обсебвали изцяло времето му.

В културното ни пространство Гриша Островски е абсолютно уникална личност. Впечатляваща цялостна личност. Само за негова чест ще спомена, че като че ли събира в себе си фината чувствителност, тъгуваща „за“ и „от“ истината на Емил Чоран, без да изпитва необходимостта да сменя отчаянията си като ризи, и способността на Елиас Канети да про-види зад трагичността на човека неговото величие.

И, цитирам Дейвид Юм, съзнание-то, че смъртта е отнела тази ръка, усилва мъката и насладата от нейното творчество.

Впрочем през цялото време, докато си припомнях филмите и текстовете на Гриша Островски, разговарях с негови ученици и добри познати и пишех този текст, го правех като за жив човек.