

АНГЕЛ АХРЯНОВ (ДЖОТО):

"СТРОИХ ДЕКОРИ ВМЕСТО КЪЩИ, НО НЕ СЪЖАЛЯВАМ"

БОГДАНА КОСТУРКОВА

Ангел Любенов Ахрянов (Джото) се ражда и умира в София (1927–2007). Завършва архитектура в Белград (1949) и в Софийската политехника (1951). Работи като проектант и преподавател по сградостроителство. Член на пет творчески съюза – на художниците, на архитектите, на артистите, на филмовите дейци, на журналистите. Сценограф в театрите в Димитровград, Хасково, Младежки театър, Театър на поезията и естрадата, Нов драматичен театър „Сълза и смях“, гост-художник в повечето столични и провинциални сцени, художник-постановчик в игралното кино. Преводач на пиеси. Автор на сценични адаптации. Депутат в Седмото Велико народно събрание от ПГ на СДС. Заместник-кмет в Столична община, отговарящ за културата и образованието от екипа на Ст. Софийски, изпълнителен директор на в. „Свободен народ“...



Ангел Ахрянов бе вече утвърден сценограф в театъра и киното, когато съдбата направи семейството ми негов съсед по вила. Така Джото стана и наш приятел, човек, който ни покори с етиката и мекотата на характера си, с човешката си естественост и едновременно с това с разумната мотивировка на своите убеждения, с професионалната си аналитичност и богата култура. И тогава, и днес, когато него вече го няма, мисля, че най-важното за човешката му същност е, че той никога не поиска и не си позволи да унижи свой опонент и събесед-

ник, колкото и големи да бяха различията в мненията. Качество, което с годините започвам да ценя все повече и повече.

„Отличен специалист в сценографията, един от признатите авторитети в нея, Ахрянов ме е привличал не само с компетентността си, но и с гързостта да засяга нелицеприятни за тогавашната обстановка въпроси, да изразява лична позиция, която би му донесла само неприятности, без сега като някои други да ги изкористява със загна гата и да се прави герой. Но и с друго ми е правил

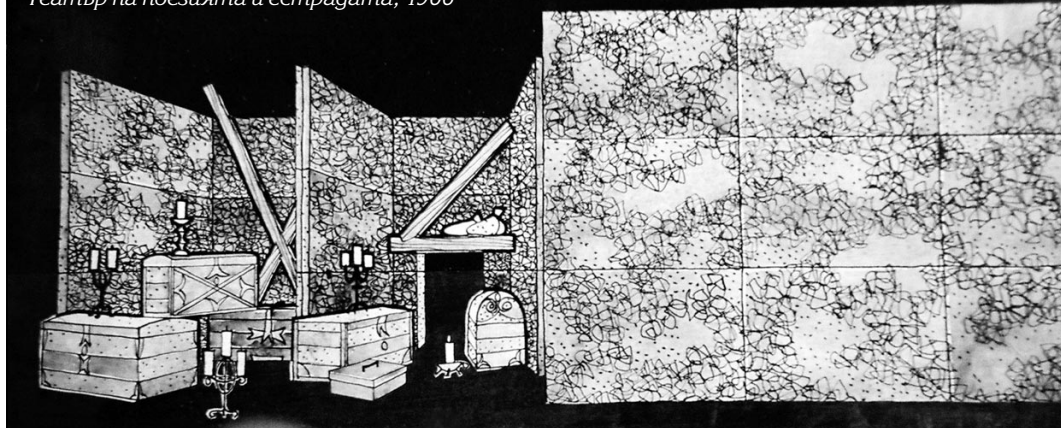
добро впечатление в ония години – с излъчването на изискана култура, с висок вкус във всичко, и една мекота и благородство, с която защитава убежденията си, той беше оазис на спокойната и разумна мотивировка, на професионалната аналитичност“ – пише Атанас Свиленов в предговора към книгата „За театъра, киното и още нещо преди и след Рубикона“, която Ангел Ахрянов издаде на границата между XX и XXI век. Тя разкрива много за своя автор, събрал в нея текстове, интервюта и размисли за своята и на колегите си творческа дейност.

Когато се срещнах с хора, работили с него през годините, установих, че е бил такъв и в работата си. Ето какво ми разказа Андрей Даниел, който любезно отдели от времето си, за да извадим от семейния архив скици от декорите на Ахрянов за съвместните им постановки с Леон Даниел: „Това, което аз знам и помня от срещите на Джото с баща ми, а имаше периоди, в които това бяха ежедневни срещи, е следното: Баща ми обичаше да разказва намеренията си, да описва фантазиите си за мястото, за нуждите от някакъв тип мизансцен, намислен от него, или пространство, което му трябва (например „гъсто“, или „свободно“, или нещо друго). Джото можеше да слуша. Джото умееше да слуша. Седеше, мълчеше дълго, напоително и после казваше кратко – Да, ясно. Той просто много дълбоко разбираше това, което се искаше за спектакъла като пространство. Десет години те бяха неразделни с Леон Даниел. Ето, от скиците на декорите в съвместните им постановки личи, че

нещата са абсолютно изведени, до последното винтче. Те са просто ясни като конструкция, като материал, като пространствено решение и главно – те дават по особен начин образа на спектакъла.“

Красимир Спасов и Бина Харалампиева, като режисьори, срещнали се със сценографа Ахрянов във важни етапи от кариерата си, отчитат неговата решаваща роля като партньор в постановъчните им решения. Красимир Спасов с готовност се съгласи да разкаже за Ангел Ахрянов: „Срещите ми с него на театрална сцена бяха три – във Варна, в театър „Сълза и смях“ и в Хавана, Куба. Във Варна бях започнал репетиции на пиесата на Брехт „Мъжът си е мъж“. Ангел Ахрянов вече беше работил по тази пиеса заедно с Леон Даниел, но по някакви причини постановката не беше осъществена. Аз знаех за това и целенасочено му предложих да работим съвместно, тъй като той вече имаше натрупан опит в интерпретацията на този текст. И според мен стигнахме до много функционално сценографско решение – това бяха подвижни колелки, върху които имаше малки макети, изобразяващи пагоди. Те се движеха по сцената, комбинираха се в разни конфигурации и това беше принципът, по който исках да осъществя този спектакъл. С едно доста задъхано темпо, нарастващо темпо. За мен беше особено важно в хода на действието сценографските промени да стават леко и не само това – исках самите промени да участват в изграждането на театралната визия на целия спектакъл. И така, Ангел си свърши работата, стигна до проект,

„Скъперникът - рицар“ от „Малки трагедии“ –
А. С. Пушкин, реж. Л. Даниел, сцен. Ангел Ахрянов,
Театър на поезията и естрадата, 1966



Възложи го на производствените ателиета, но само след месец бъдещият спектакъл беше спрян. Защо? – По една-единствена причина – постановката попадна в един политически контекст, беше август месец на 1968 година. Декорът беше готов, бяхме го изпробвали, всичко вървеше нормално, но поради тези събития премиерата бе замразена, което значеше, че няма да се състои никога. Това беше първата ми среща с Ангел Ахрянов. Но пък тя ни превърна от хора с най-общо познание в хора от един отбор. Двамата едновременно решихме, че във времето ще търсим отново възможност да работим заедно. Това наше взаимно заричане се осъществи години след този случай – около десетина години по-късно, когато и двамата бяхме на работа в театър „Сълза и смях“. Първата ни съвместна постановка, която видя бял свят и имаше добър прием от страна на критиката и зрителите, бе една много интересна пиеса на испанеца Антонио Буеро Вайехо „Когато разумът спи“.

В нея става дума за историята на Франсиско Гоия. Интересен сюжет, свързан с проблема „творец – политическа власт“ и отразяващ период в живота на Гоия, когато той влиза в открит сблъсък с краля; това води до напускането на Испания и емиграцията му във Франция. Труден период за Франсиско Гоия – той вече не чува и разговаря с особения език на глухите. Това е и времето на особения му цикъл графика – капричоси. Ние с Джото за първи път работехме ежедневно, имахме нормален процес на работа като режисьор и сценограф. И стигнахме до идеята за едно такова оформление: мястото в центъра беше една съвсем малка гръсчена площадка с една ниша за триножника на Гоия – това беше неговото място. А обикалящото го пространство – един рунд, който беше съставен като колаж от негови картини. Беше много ефектно, защото Ангел откри една техника, по която картините да са вписани в този рунд и със специални бои, които, като се облъчат от ос-

Ветление, а то идваше зад рунда, се появяваше нещо почти като сияние. Цялото пространство грейваше в тези картини, те са в типичните мрачни деформации на Гоия – отражение на всички кошмари и изстъпления в битието му и отношенията между хората... Този рунд се вдигаше в един определен момент, ограждаше този малък остров на художника, за да ни внуши колко крехко нещо е не само човекът като тяло – как можеш да го счупиш ей така, с един удар на ръката, но колко крехко нещо е и творецът, и художникът, и особено гениалният човек в условията на една (тогава така не я наричахме, но я определяхме като „тоталитарна“) власт, която не признава свободата на човека, неговата индивидуалност, личните му разбирания. Сценичното оформление беше много семпло, но много ефектно, силно като внушение. Самият спектакъл беше особен, в природата му се населиха елементите на трагичното, в него имаше една интонация на трагика, която се подсилваше от общия образ на постановката...“

От разказа на Бина Харалампиева, която има няколко съвместни постановки с Ахрянов на обичаната от него сцена на Димитровградския театър, съм записала: „... Във всички спектакли Джото работеше архитектура на сцената. И много от нещата, които правеше, имаха архитектурна конструкция. Ставаха ефектни, бяха доста внушителни. Като сценограф той правеше неща, които аз като режисьор не можех. Той конструираше пространството. Например, ако той започваше да строи някакъв вид сгра-

ди, не че се появяваха къщи на сцената, но сцената започваше да се конструира като че ли отначало. Променяше се усещането за сцена-кутия. Никога по-късно не ми се е случило да се срещна с такъв художник-архитект. Имаше някаква изключителна логика в начина, по който подреждаше парчетата. Чувствах се добре и уверена с него, с такъв сценограф. Ние говорехме с часове за работата, разправяли сме се, спорехме, но когато стигнехме до решение, той беше една машина. Бях спокойна през всички етапи на осъществяването на идеята, около която се обединявахме. Знаех, че ще се получи във вида, в който го искаме. С минимум компромиси. Глезеше ме, изпълняваше ми капризите – за един млад човек, какъвто съм била тогава, подобно отношение е било изключително хубаво, защото шуротията се ражда в главата ти и е много ценно някой чисто технологично да я осъществи на сцената. Предполагам, че се е забавлявал с приумиците ми, но ми помагаше със своите умения. Той не беше консервативен. През времето, когато работехме заедно в Димитровград, минаха две групи млади, интересни актьори – и той се чувстваше добре сред младите хора, радваше им се. Ако беше човек, който не отдава нужното значение на шуротиите, нямаше да ни бъде толкова дълга тази съвместна среща. Мога да кажа сега, след толкова години: неговите декори бяха изключително стабилни. Това, че беше архитект по образование, му помагаше чисто технологично да строи вътре в сценичното пространство; гнес той би бил много модерен. Това беше неговият

чар за нас – защото в онези години повечето неща стояха бутафорно на сцената, а неговите изглеждаха истински. Бутафория в неговите декори нямаше. Стоеше някак си различен, впечатляваше се от работата на колегите си. Той не работеше костюми, участваше в костюмите дотолкова, доколкото ги усещаше как се съотнасят с декора му и променяше части от декора, ако много му харесваха костюмите. И специално в „Кралят се забавлява“ той направи един много артистичен декор – костюмите на Миглена Казаска и Стефан Попов го възхновиха и той смени голяма част от декора в тази посока, защото много хареса костюмния ход. Джото беше ужасно гъвкав в това отношение – хем да ти угажда на щуротиите, хем да ги приземява (в смисъл, че успяваше технологично да им намери образ на сцената). Той винаги намираще начин да направи намисленото действителност. Неговата артистичност бе

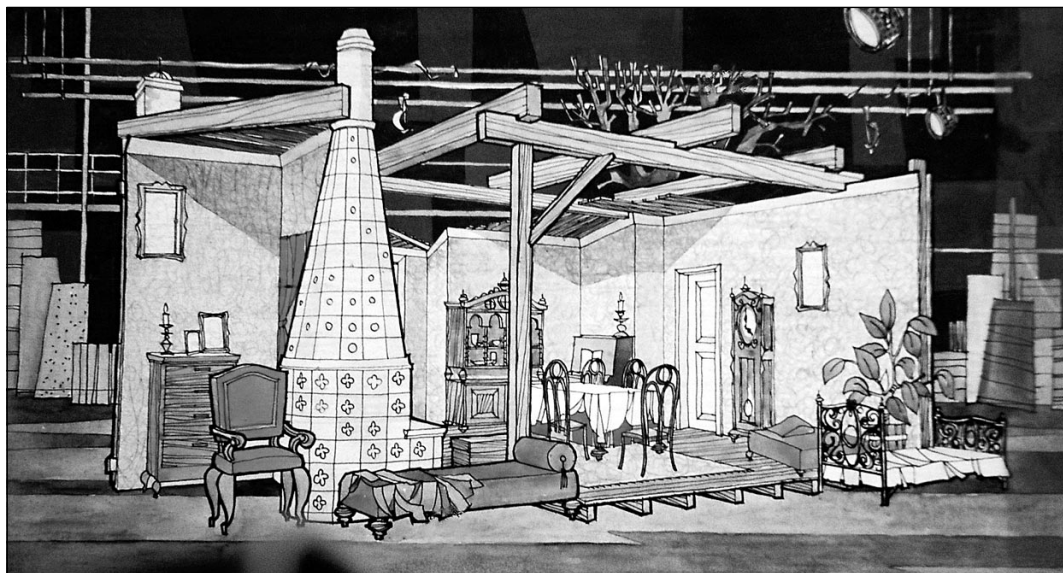
равна на неговата разумност – един зрял човек, в който време искрата на лудостта. Той знаеше много за театъра, беше човек с богата култура, но имаше и безценното качество да се освобождава от знанията си, когато това е необходимо...“

В интервю на Красимира (Василева) Стоева за сп. „Театър“ през 1982 г. на въпроса „С кои режисьори сте работили най-добре и защо?“ Ангел Ахрянов отговаря:

„С Асен Шопов („Почивка в Арко Ирис“, „Грешката на Авел“, „Ричард III“, „За мишките и хората“, „Смъртию смърт поправ“, „Обратна връзка“, „Щастливецът иде“) – заради подчертания му интерес и разбирането му, проявявани към компонента пластика в спектакъла.

С Леон Даниел („Обличане на Венера“, „Съдебно дирене“, „Поглед от моста“, „Както ви харесва“ (заедно с Георги Божилов), „Ромео и Жулиета“) – заради точната мисъл, пронизваща поста-

„Еснафи“ от М. Горки, реж. Л. Даниел, сцен. Ангел Ахрянов, Театър на поезията и естрадата, 1967



новъчната му работа от първоначалния прочит до премиерата и заради умението му да осмисля по своеобразен начин всеки елемент от сценичното пространство.

С Боян Дановски („Господин Пунтила и неговият слуга Мати“) – защото по време на проектирането непрекъснато повтаряше: „Това все още не отговаря на нивото ни“.

С Красимир Спасов („Голя“) – с когото много бързо успяхме да намерим общ език.

С Любен Гройс („Много шум за нищо“) – заради редицата принципно нови за мен провокации и заради яснотата на заявките му.“

Не съм успяла да гледам повечето постановки със сценограф Ангел Ахрянов. Но години наред по различни поводи слушах и се учех от разказите му – той разказваше сладкодумно, с чувство за хумор и без завоалиране на нещата, които смяташе за грозни и неправилни. С Джото можеше да се говори за всичко – той се радваше на красивите и обикновени неща, вълнуваше се от „световните проблеми“ и винаги имаше позиция по даден въпрос. Да се спори с него изискваше наистина яка гърбина. Но беше приятно. В характера му бе да изслушва, да дава шанс да се мотивираш и тогава идваше неговият ред.

Запазила съм (по щастлива случайност) негов запис от 2001 г., в който разказва за спряната постановка по пиесата на Георги Марков „Комунисти“: „..... Бях на работа в Театъра на поезията и естрадата, когато директор стана Иван Чипев, изгони Леон Даниел, и то го изгони с много добри политически манипулации, Леон го заси-

лиха във Враца, уж за една година, пък остана повече, и след това за всеобща изненада го назначиха в Оперетата. Леон Даниел в Оперетата!!! Само и само да не поставя на граматична сцена. Опонентите на Чипев бяхме решили да се съберем в „Сълза и смях“. аз трябваше да отида първи, Иван Конгов беше директор и ме посрещна много добре, назначи ме веднага – даже ме назначи на бройка драматург, защото нямаше място за сценограф, така че съм бил и драматург за известно време! Бяхме се събрали с Асен Шопов след едно от поредните ни скарвания и той ме покани да му правя декора на новата постановка по пиеса на Георги Марков. аз приех с огромно удоволствие. Прочетох пиесата, определено ми хареса – Конгов играеше Гешев, Иван Андриев игра Малчика, Георги Джубрилов (ако не се лъжа) Леон Таджер, а Ани Бакалова беше Лиляна Димитрова. Започнахме работата с много голям ентузиазъм. Но едновременно с това от самото начало имаше големи вътрешни интриги. Те се водеха от една тройка (партийната тройка, а Конгов беше безпартийен); тройката беше Първан Георгиев, лека му пръст, Славето Карабоиков, лека му пръст, и Стойчо Мазгалов, да е жив и здрав. Започна някаква кампания, някакви доноси, общо взето, съсловието само си слагаше прът в колелата в повечето от случаите. Доносите тръгнаха от театъра към партийните инстанции. Развихри се някаква много недостойна кампания – спомням си, че в един от клозетите се появи надпис „Долу легионера Конгов“. Конгов беше като втрещен, защото не е бил легионер човекът... Та-

ка или иначе, към края на сезона, след завъртането на постановката на закритото представление, Асен допусна публика в салона след първото завъртане. Слава богу така госта хора успяха да видят какво сме направили. Зрителите бяха предимно театрални, колеги, приятели, аз лично съм водил мои лични приятели и близки, и след това, в самия край на сезона се стигна до закритите представления (бяха три или четири), като по време на последното бяхме „удостоени“ от посещението на отговорни другари. Изглежда много внимателно постановката, след което се събраха в кабинета на Кондов и бастисаха, спряха постановката. Основният мотив беше, че ние сме направили апология на Гешев. Предполагам, че в текста Джери Марков не е правил манипулации, но общо взето, Гешев – героят на Кондов (Кондов си изнесе много съвестно ролята) беше човекът, който стоеше над разпитвания герой от съпротивата. Спомням си една реплика към Иван Андреев–Малчика, пита го: „Абе защо си тръгнал да си слагаш главата в торбата бе, момче?!“ А той отговаря: „За да дойде на власт народът!“ Нещо в този смисъл беше и Кондов изричаше: „Слушай, моето момче, народът никога не е бил на власт, няма и да дойде на власт, ще си отидат нашите, ще дойдат вашите, и ще я карат пак така, както я карат нашите...“ Ей такива реплики имаше, които Кондов като органичен актьор играеше с голямо майсторство. Аз тогава бях много стреснат – не че преди това не съм имал неприятности, но с такъв грастичен случай за първи път се сблъсках. Спомням си един раз-

говор с Джери по улиците, аз нещо ахках и охках, той ми каза: „Слушай бе, моето момче, в това голямо село София каквото и да направиш, ще се намерят хора да го харесат и хора да не го харесат – така че възприемай ги по-нормално нещата.“ Голямото село София той имаше предвид не софиянци, а партийната номенклатура, която вършееше. Една от причините той да замине и да не се върне е и това спиране на неговата пиеса. Освен гражданските си разочарования от спирането на пиесата, аз имах и чисто творчески съжаления, защото смятам, че това е един от най-добрите декори, които съм правил. Цялото действие се развива в кабинета на Гешев – вариантите бяха два: единият, ако сега я решавах пиесата, не знам как бих подбрал, не съм сигурен, но тогава първо мислехме да направим точно заснемане на кабинета на Гешев и да развием там действието. Това беше някакъв ход. Но колко души са минали оттам, кой би го разпознал? Така че сигурно сме намерили по-добрия ход – решихме да се откажем от всякакъв натурализъм и изградихме на сцената един тунел, тунела за разстрели. Той беше изнесен много напред и в предната му част имаше едно голямо, хубаво, кожено кресло, на което никои не седяше. Мизансценът се въртеше около креслото. Алтернативата е – да седнеш на меко или да отидеш Там... Те понеже се държат по большевишки твърдо, така е било, това са исторически факти, след финала на всеки от трите епизода разпитваният герой се отправяше към гръното на тунела... Сега, в текста може Джери да е интерпретирал ня-



„Добрият човек от Сечуан“ – Б. Брехт, муз. С. Пиронков, реж. Л. Даниел, сцен. Ангел Ахрянов, Старозагорска опера, 1972

кои неща, но повечето неща бяха от протоколи и автентични думи. Парадоксът беше, че Градският комитет на комунистическата партия на столица София спря спектакъл с названието „Комунисти“...

Когато тогава водихме този разговор, аз бях стресната от намесата на името на Стойчо Мазгалов, защото бях чела написано от Ахрянов гневно писмо във В. „Труд“ преди време (1995 г.) по повод проблемите на театър „Сълза и смях“. Намерих го и прочетох: „... Директорът Стойчо Мазгалов и заместничката му Ана Иванова бяха отстранени от тогавашните апаратчици на Комитета за култура. За непослушание и за „идейни грешки“... Такъв беше Джото – опит-

Ваше да бъде обективен, но никога безпристрастен...

Ангел Ахрянов знаеше и проповядваше, че сценографът, за разлика от колегите си в „чистите жанрове“, е подложен на повече и по-сложни потоци влияния – от една страна, произтичащи от развоя на пластичните изкуства, от друга – в резултат на динамичното развитие на киното, телевизията и съвременния театър. „Творчеството на сценографа не може да бъде разглеждано само по себе си, а получава своята стойност само в контекста на постановката. Театралният художник ще се окаже в твърде неудобна ситуация, ако се ръководи от стремеж за автономност на всяка цена. Постигането на син-

хрон с режисурата е най-точният признак на творческо присъствие на сцената“ – пише той в един от докладите си за съвременната българска сценография. И пак там: „Сценографът, както и всички останали събрания по театър, е длъжен да се подчинява на дисциплината, налагана от драматичния текст и идеята на постановката. Длъжен е да материализира тази идея в действени образи, да моделира както пространството, така и времето, в което протича драматичното действие. Пренебрегването на тези задължения би го довело до формални търсения, които няма да бъдат полезни нито за постановката, нито за неговата лична изява. Художникът трябва да се съобразява както с логиката на текста, така и с натюрела на режисьора и актьорската трупа. В зависимост от тези сложни взаимоотношения лично аз, например, съм се движил в практиката си от оголената условна сцена до достоверност и обратното. Въобще, щастливи са случаите когато се стига до по-трайни сътрудничества между режисьор и художник. При наличието на екип най-често срещаме категорични постижения и на двамата партньори... В едно синтетично изкуство като театъра осъзната необходимост от единомислие и единодействие е признак на творческа зрялост. Стремещт за пълноценно присъствие на художника в театралната постановка говори недвусмислено за достигнатата степен на зрялост на съвременната ни сценография. Възприемам театъра като сложен синтез на литература, пластични изкуства, музика и актьорско майсторств-

во, пречупен през призмата на определено режисьорско виждане. Привърженик съм на тоталния театър и намирам, че занемаряването или елиминирането на някои от съставките му не може да доведе до пълноценен общ резултат.“

Дотук не стана дума за Ангел Ахрянов като преводач на пиеси и автор на сценични адаптации. Помолех Майя Праматарова, която в годините отговаряше за преводните руски пиеси в Дирекция „Театър“ (в Комитета за изкуство и култура), да ми помогне със спомените си за Ахрянов. Ето какво ми прати тя от САЩ, където живее в момента:

„Това, което помня, свързано с Ангел Ахрянов, е, че той минаваше през Дирекцията, както мнозина тогава. Добре че започнах работа там, иначе надали щях да имам възможността да се запозная с хора като Пантелей Пантилеев, Димитър Гочев, Константин Илиев, Маргарита Младенова, Маргарит Минков... кой ли не. Малко ме учуваше желанието на А. Ахрянов да превежда, аз тогава смятах, че това е или участ и съдба, тоест само с това се занимаваш, или просто не го правиш. Моят собствен живот ме опроверга: аз превеждах в самото начало на пътя си, когато това за мен бе форма да съдействам даден текст да влезе в репертоара, аз превеждам и сега, когато започнах да живея в друга страна – това вече е форма на връзка с моята собствена страна и желание да се случват нещата по нашите сцени естествено, паралелно на световните сцени, а не след 10–20 години. Мисля, че този импулс подтикваше Ахрянов да превежда –

именно желанието преводът да стимулира появата на спектакъл, който да изрече нещо, адекватно на трептенията във въздуха в този момент. А това беше Петрушевска. Българският театър чрез нейните текстове, както и чрез пиесите на цялата „нова вълна“ драматурзи като Радзински, Аро, Казанцев, Славкин, Галин..., изговаряше неща, които не можеше да изговори чрез наши автори: нямаше такива текстове, а и като че ли българската пиеса минаваше през по-тесни изгнени уши от руската (щом са разрешили от руската агенция за авторско право да се поставя даден текст в чужбина, то значи няма причини за безпокойство). Това се знаеше от мнозина и много често стратегиите бяха по-скоро за получаване на това право (те се крояха съвместно с руските автори, които тогава ми станаха близки приятели). Ахрянов, като човек театрал, винаги свързваше качеството на превода с едно свойство – говоримост на словото, тоест да звучи на български така, сякаш е написано на български. Затова те и работеха в тандем със съпругата си според мен. Това е форма да чуеш диалога в реално време, преди той да бъде в ръцете на режисьора и актьора.“

Искам да завърша този колаж от спомени за Джото с думите, които още в далечната 1976 година той написа в сп. „Театър“ („За някои нови търсения в сценичната техника“). Те сякаш продължават да звучат с неговия глас в съзнанието ми, когато гледам театър:

„С течение на времето постепенно започнах да губя интерес към сценичните съоръжения (с изключение на осветителната уредба). Намирам ги за прекалено тромави в сравнение с неограничените възможности за динамизиране на действието, с които борава киното. Стремя се към изграждането на сценично пространство от елементи, които в хода на действието могат да придобиват различни значения. И все повече се замислям върху възможностите за бързи преходи и за моделиране на пространства чрез манипулиране със сценично осветление. Стремехът за насищане на театъра със съвременни технически средства е обясним. В последна сметка за предпочитане е да разполагаме с повече, отколкото с по-малко удобства, макар че и в единия, и в другия случай може да бъде правен добър театър. Лош – също.“

Декември 2007