

Сценографът като автор

Никола Тороманов

ЛАКОНИЧЕН АКЦИОНИСТ

За сценографа Никола Тороманов може да се каже, че е автор с характер и интересна мисъл. В съзнанието ми са няколко спектакъла: „Майката. Васа Железнова. 1910“ от М. Горки, режисьор Стоян Камбарев в Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна; „Три сестри“ от А. П. Чехов, режисьор Стоян Камбарев в Театър „София“; „Квартет“ по Хайнер Мюлер, режисьор Явор Гърдев в Театрална работилница „Сфумато“; „Буре барут“ от Деян Дуковски, режисьор Крикор Азарян в Театъра на българската армия. В естествено сцепление с текста и режисурата, сценографията в тези примери демонстрира способност сама да създава разказ, конфликт и действащи сили. Визията и динамиката на движението изграждат внушение, равно в собствения си глас с концептуалния подход на режисьора. Съавторството режисьор-сценограф е в тези случаи хармонична среща на индивидуалности, в която режисьорът е пръв между наистина равни.

За Н. Тороманов задачата да се реши в пространствено-сценичен план средата като място на действие в една пиеса е професионално питане, което трябва да намери отговор чрез проблема на опосредоването. Конкретността в реален план го интересува като материалност и физическа видимост, а реалността в надконкретен план му изяснява идеалното причинност и метафизическа поставеност на всеки факт. Сце-

ничното присъствие на тези две начала, проговарянето им едно чрез друго е основният философско-естетически пункт, опорната точка, чрез която той намира своите архимедови решения. Точно тази фундаментална мисловна нагласа му дава способност и сила да не бяга от елементите на битовото начало, а да търси в тях утаената сила на битийния въртеж.

Н. Тороманов мисли с отношение към ординерното, без да пренебрегва или да окрупнява света на вещите. Напротив – той остойносттава битовата материалност като я поставя в неочакван хоризонт на фокусния поглед („Буре барут“), или съчетава образи от предметността на екстериора с интериорната логика на дома и ежедневната рутинност („Три сестри“, „Майката“). Пиесата „Буре барут“ е решена сценографски в графичната стилистика на документално-фотографския подход. Множество малки драматични истории свидетелстват за битовото насилие и социалната агресия в ежедневен план. В „кадър“ остава човека и една вещ от света на забележимата, тривиална предметност – маса, стол, седалки в автобус, градинска пейка, лодка, легло... Режисурата (Кр. Азарян) императивно ориентира погледа върху човешките среци с характер на убийствени (буквално) всекидневни катастрофи. Съгъстеният драматизъм на тези битки поема емоционалната съпричастност не на

последно място и заради положеност в средата на голия битов живот. Лъчението на неговата проста и директна химия, диханието на безмълвната мъртва природа (nature morte) струи от обикновените вещи, извикани само с гласа на функционалната си предназначеност, без какъвто и да било намек за възможния друг живот – на предмети, които сами

търят на всяко движение. Така всичко облъхнато от човешкото мечтане, воля или копнеж приема смисъл на свидетелство за най-същностни намерения. Подходът му на художник-концептуалист се синтезира в едно свъръжжелание: да изгради ненаатрапливо, но сетивно силно за зрителя усещане, че всяко човешко движение и всяка човешка вещь са по смисъл



Проект за костюми на мъжете в „Три сестри“ А. П. Чехов
Театър „София“, постановка - Стоян Камбарев

биха могли да бъдат цел на естетичното. Предметност в голо, „нулево“ измерение – човеци в оголена природа, в инстинктивен статус на живот.

Сценографският профил на Н. Тороманов е далеч от директно, знаково мислене, но и не стои привързан към символизации от всякакъв вид. Тясно обвързан с режисьори, чийто интерес е центриран върху човека като загадка от най-висш порядък, той споделя своя дял от общия хъс да преследва лицата на човешката природа, да ги поставя в цен-

равни с космическите мащаби на безкрая и вечността.

В „Майката“ и „Три сестри“ благодарение на промислената динамика на отварящи се / въртящи се / вдигащи се прегради-врати, сцената и

театърът добиват гигантски по смисъл хоризонти. Простата наглед находка в „Три сестри“ с въртяща се около оста си врата, самата тя ситуирана в центъра на разтварящо се пространство, задава общ вихър на движение, осмислено като канцентрирани кръгове около епицентър с равна на магнитен полюс тяга. В коя точка на картата на човешкото познание е това начало на всички начала и кой е полюсът на неговото обратено равновесие? Какъв е цикълът на това въртене? Художникът оставя

Въпросите да се изрекат естествено от материала на текста и режисьорския прочит. От такъв подход Чеховата мисъл за човешкото, добива зрим наглед. Метафоричният план в „Три сестри“, създаден от асоциацията с чаканя (на гара, на банка, на имигрантска разпределителна служба) се надстролява с внушенията на кинетичния план (динамиката на пулсиращо в обема си ограмно пространство), за да се затвори в началната си точка на завършено движение в кръг, което е включило в орбитата на своята гравитация и публицката.

В друга работа върху Чехов („Дом №13“, режисьор Стефан Москов, „Талия театър“, Хамбург) решението се изчерпва с три подвижни колони, фронтално на зрителя, с бързоменящ се ритъм на въртене, който освен че носи динамика, позволява на режисурата да играе с фрагментиране на движението, със застопоряване на точка от пътя на предмет или жест, както и да мистифицира и демистифицира и най-простото действие. Такава конструктивно загадена от сценографа възможност отваря на режисьора път за развихряне на собствената му парадоксална мисъл и чувствителност.

Простотата на решението в „Буре барут“ е в намерената съответност. Изграден е пластически аналог на структурата от завършени в себе си епизоди, които изграждат обща смислова ситуация. Отново основно средство е разместването на прегради/завеси. Те кадират отрязъци за всяка сцена и като бленда на фотоапарат могат да окрупнят или да смалят периметъра на гледане. В тази постановка е най-синтезирано използван графичният лаконизъм – парчета картини, разположени в гиган-

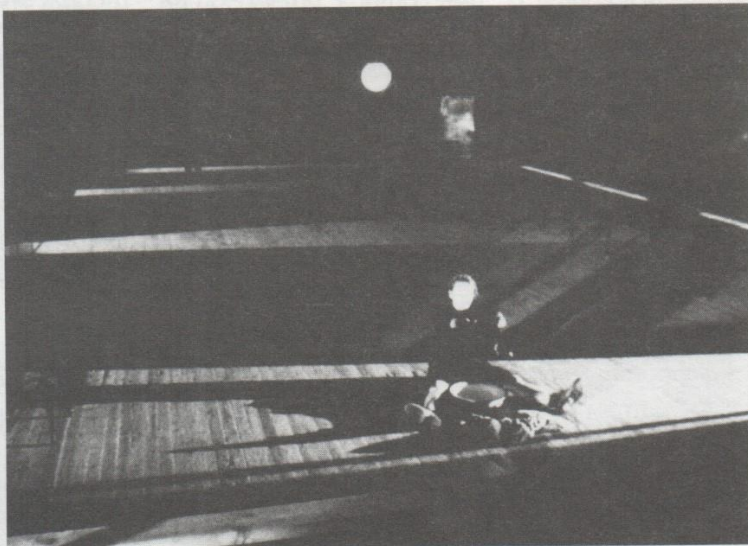
тската „рамка“ на черната безкрайност на света.

„Квартет“ (съвместна работа с Даниела Ляхова) е продължение на стилистичния принцип за окрупняване чрез ограничаване. В този случай художникът трябва да намери решение на проблема за обемност в неголямо пространство. Откритието е в положените един за друг, през неголям равен интервал прозрачни екрани, които в отдалечаваща се перспектива създават илюзия за дълбочина. Благодарение на лекия тюл, оброчен в черни рамкирания, художникът успява да материализира ефирния посредник – светлината, въздуха и трептенето на невидимите вълни в драмата на страстта. Изгарящите чувства, плътската наслада изпълват тичащите подир желанията си красиви мъжки и женски тела, и техният ход е Сизифовски преначертан. В мъглявината на коридорите от светлинни потоци страстите не се пресичат. Те само се следват и преследват до пълна изнемога, до смърт. Мястото на този оброчен и безутешен бяг е универсалното „навсякъде“, времето – абсолютното „винаги“. В една малка и технически бедна сценична площадка сценографът е създал Вселена и в този случай гумата не е в клиширания смисъл на особен авторов „свят“. Художникът постига образ на безкрайността и универсума. Визията и физическата телесност се хармонизират в името на идеята за тоталното движение в орбитата без начало и край, на чийто човешки процесии сме само неми свидетели.

Н. Тороманов приема театъра като място на пластическата всеобхватност. Сцената е за него едно отграничено пространство и той осмисля тази граничност не като праг, а като

ЛИЧНОСТ

предиизвикателство. В смелите, конструктивно свободни решения на Н. Тороманов сценографията е обратно на онава, което театърът разпознава като декор. Театърът е преди всичко място и конкретността на това място с всички особености на архитектурата е ос-



„Майката“ М. Горки - Драматичен театър „Стоян Бъчваров“
Варна, постановка - Стоян Камбарев

новна опорна точка на художническото му разбиране за собствено авторство. Пространството е неговата голяма страст. То е сетивно не само за окото. То може да гобива измерения като плътност или ефирност; може да внушава тактилно усещане за тежка материя, за трудно преодоляване, за лекота. Пространството може да изразява протяжността на времето („Три сестри“, „Квартет“), но може да бъде компенсирано в съгъстено, изкривено време („Таня – Таня“ от О. Мухина, режисьор Явор Гърдев, Малък градски театър „Зад канала“). Често триизмерността на

Сценографът като автор

пространството е наложена на зрителя като изпитание и публиката трябва да сподели напрежението, да открива своята поместеност в обща, драматично опъната координатна система със сценичното действие. В „Майката“ и „Три сестри“ мястото на зрителя е сменено. Той е буквално набутан в теснините на страничния сценичен джоб и така е заставен да поделити и най-нюансирания трепет в движенията на актьорите, които докосват с полите на дрехите си първите редове. Разграничението сцена – публичка не се ликвидира, а се преобразува в обща активност.

Ако трябва да се опише театралността на художника Никола Тороманов, то тя

може да се определи с това, което не е. Не е декоративна, не е самоцелно ефективна и красива, не е застинал единствен план. Тя е кинетика, динамика, хармонизиране на обеми и съпоставяне на контрастни планове. Театърът, според него е пространствена конкретност на абстрактност, изразена чрез движение. Универсална динамика, безкрай, вечност... Решени с мощ и смелост, неговите сценографски образи имат собствен глас. Гласът на един лаконичен акционист.

Венета Дойчева