

КРИКОР АЗАРЯН: ВИНАГИ СЪМ СЕ ОТНАСЯЛ СКЕПТИЧНО КЪМ ХОРАТА, КОИТО СА КАТЕГОРИЧНИ

Румяна Димитрова: Каква е дефиницията за режисьор според Вас?

Крикор Азарян: Поне три са най-важните изисквания за режисьорската професия. Първо – способност да виждаш нещата отвъд видимото. Второ – въображение и талант да заразиш творческия екип с представата си. И трето – воля да реализираш замисъла си така, че той да е вълнуващ.

Румяна Димитрова: Това, според Вас, базисни неща ли са, независещи от типа, от модела театър?

Крикор Азарян: Не. Аз нямам претенции за универсален отговор. Това

е според мене и с оглед на театъра, който аз правя. Мисля, че съм режисьор, който уважава и счита, че има най-различни видове театър, че театърът като понятие е без граници.

Румяна Димитрова: Защо избрахте тази професия от гледна точка на тази дефиниция?

Крикор Азарян: Още преди да следвам в Академията, когато ми се налагаше да върша тази работа в непрофесионални трупи, усетих, че мога и – което е по-важното – че изпитвам огромна радост. Моженето се изразяваше в способността ми да виждам то



Крикор Азарян и участниците в „Опит за летене“ от Йордан Радишков

Ва, което ще правя, а радостта идваше от възможността да казвам неща, които ме вълнуват и които не бих могъл да изразя по друг начин.

Румяна Димитрова: Актьорът е човек, който сменя лицата си, играе си различни роли. Той има възможността всяка вечер да бъде друг. Ако режисьорът също е човек, който играе, но по някакъв начин опосредствано чрез актьора, мислите ли, че и Вие го правите, че чрез всеки спектакъл сте някой друг, че сменяте лицата си. И ако това по някакъв начин е било Ваше желание, когато сте избирали професията, оправда ли се то в практиката Ви? Или режисьорът е нещо друго?

Крикор Азарян: Първите години, докато работех, тези въпроси въобще не ме занимаваха. Правех нещо, което, банално казано, ми идваше отвътре и, както вече казах, изпитвах радост по време на процеса и огорчение от крайния резултат. Защото той винаги по някакъв начин се разминаваше с очакванията. Доколкото разбирам, това е тема, която особено засяга актьора. Мисля, че Робърт де Ниро беше намерил най-кратката формула за актьора – човек, който може да става друг. Да, това е тема. Като че ли актьорът, който има точно тази способност непрекъснато да става друг, има опасност да загуби идентичността си. Като че ли има такова нещо. Затова има големи актьори, но има и велики актьори. Мисля, че великите актьори имат тема. Какво значи тема? Това значи да имаш нещо свое или, с други думи (и това е белег на голямото изкуство), да ставаш друг, без да се променяш, без да измениш на себе си, ако мога така да кажа. При режисьора не бих казал, че

практиката го такава степен застрашава идентичността. Има нещо при режисьора, някакъв момент от Брехтовата методология на отчуждението. Вярно, когато работиш един спектакъл, ти попадаш под (някога го нарекох така) ефекта на потапяне. Даже съм се самонаблюдавал преди години, когато правех „Уестсайгска история“ – несъзнателно жестовете ми станаха като част от жестовете на героите. Даже грехите, които несъзнателно съм избирал тогава, отивайки на репетиция, някак си пасваха с костюма – гънките, якето. Разбира се, когато съм правил „Албена“, не съм могъл да си облека битови костюми, но душевността ми е ставала по-особена. Влюбвах се в Албена, да речем. Разбирах драмата на Куцар и Нягул. Разбрах завистта на обкръжението, че не може да се домогне до красотата на Албена, както и стаения възторг пред нейната красота. Да, има го този момент. Но като казвам ефект на отчуждението, имам предвид това, че режисьорът има привилегията да пресича непрекъснато рампата. Той е на сцената и, показвайки, става част от персонажите, минавайки в салона, общият план го гесубективизира. Има и друго, може би малко просташки ще прозвучи, режисьорът е моногам с много любовници. Искам да кажа, че всеки нов спектакъл е една любовница, но след нея той отново се връща към себе си.

Румяна Димитрова: Къде е опасността за режисьора – да загуби човешката или творческата си идентичност?

Крикор Азарян: Да, като човек е поточно казано. А що се отнася до опасността като режисьор, по-скоро го

тояние. Все умира и не умираше. И тогава помня, че бяхме чули, че с някакви народни медицини полагат усилия да поддържат живота му и една от формите била, че той всяка вечер лягал обкръжен от млади момичета. Аз не знам дали е ставало дума за сексуални връзки, но говореха, че енергията от телата на тези млади хора поддържала по някакъв начин биотоковете и жизнените сокове на човека. Този пример не знам доколко е верен, но във всички случаи звучи убедително. Що се отнася до духовното общуване, до работата с младите, аз ще бъда по-конкретен, защото в това отношение имам трайни самонаблюдения. На какво ниво това става? Ние, общо взето, водим затворен живот в един затворен кръг. Младите винаги идват с някакви свои идеи, мисли, интереси. Аз непрекъснато ги питам какво интересно са чели да речем, какво са гледали. Непрекъснато ги разпитвам кои спектакли им харесват от тези, които са гледали и кои не харесват и защо. Това много ми помага да си нагоя темпото, вървежа във времето. Има някои неща, които се повтарят в младите при различните поколения. Това, че, общо взето, са по-взискателни и критични, отколкото личните им възможности дават основание да бъдат. Или често пъти в оценките повече влияят визията, динамиката, а не смисълът. Но всичко това непрекъснато ми напомня къде закъснявам, къде не съм в час. Повече от 30 години са минали откакто съм завършил Академията, но за тези четири години мога да разкажа по-подробно, отколкото всички останали години от живота ми. И съхранявам тези спомени. Не искам да забравя нещо, ко-

ето съм бил, защото то някак си ми напомня и какъв трябва да бъда.

Румяна Димитрова: Вие също сигурно давате нещо на тези млади хора. Факт е, че сте един от най-желаните ръководители на актьорските класове. Какво мислите, че е това, на което могат да бъдат научени младите хора?

Крикор Азарян: Няколко неща. Мисля, че това, по което се отличавам, особено от преподавателите по времето, когато аз започнах да преподавам, е, че ръководителите на класове бяха повече или по-малко доказани творци, но обградени от посредствени асистенти. Първото, което аз направих, беше да взема стойностни асистенти. Мои асистенти са били Тодор Колев, Иван Добчев, Атанас Атанасов. И винаги съм ги канил с оглед на това, което аз мога да дам – да имам до мен студентите друг човек, който може да добави нещо различно. Другото е един недостатък, който аз още като студент го усетих не толкова върху себе си, колкото върху мои колеги. Това беше амбицията на някои ръководители на класове студентите им да бъдат като тях. В смисъл – да наложат своите разбираня какъв трябва да бъде артистът, какъв трябва да бъде режисьорът, кое е истински театър и кое – не. Аз съм по-толерантен. Като един арменец, живеещ в България, винаги съм бил по-толерантен към разнообразието, към различността. Може би защото аз самият, за хубаво или за лошо, съм нарочен за различен. Това много ми е помогнало. Онова, което правя със студентите през първата година, е да ги освободя, да им дам възможност дори с глупостите, които правят, да се саморазкрият, да се самоопознаят.

Не бързам да им казвам какво трябва да се прави, а да ги разкрия. След което подходът ми вече е индивидуален. За мен е важно българският театър да се обитава от личности, не само от таланти. Винаги съм стимулирал и най-малките увлечения, като писане на стихове, пиеси, музика, режисура или някакъв друг вид театър. Години наред давам възможност на някой по-интересен студент по режисура да направи постановка със студентите ми в четвърти курс за учебния театър. Или с други думи аз, както някой би казал, се лишавам от моя постановъчен „удар“ със студентите в името на това те да се срещнат с някой от тяхното поколение. Така беше с Галин Стоев, Недялко Делчев, Лили Абаджиева, сега дадох на Гаро Ашикян да прави „Тартюф“. Понякога резултатите са много интересни, за щастие по-често, понякога не са толкова силни, но ползата е налице.

Румяна Димитрова: Мисля, че имате способност и да откривате личности/таланти. Аз бях в Академията, когато вие взехте в класа си Камен Донев, Мариус Куркински от куклен клас, на Галин Стоев му подадохте ръка да започне да учи режисура едновременно с актьорското майсторство...

Крикор Азарян: Това беше един много силен клас. Този клас много радости ми е донесъл. По-скоро е интуиция. Много е важно в самия клас също да има някакво духовно брожение. Тогава в това отношение много ми помогна Галин. Той беше актьор. Когато го приемах, си казах: „това момче може да бъде един интересен Хамлет“, кльоцав, малко уроничен, нещо съвременно лъхаше от него. После, по време на етюди и откъси, видях, че той помага на другите

и го адмирах. За щастие тогава отпаднаха и такива глупави изисквания, че като си приет за актьор трябва да завършиш като такъв и т. н. Иван Урумов също се зарази от това нещо. Аз например много харесвам постановката му на „Чайка“.

Румяна Димитрова: В кое от представленията Ви най-добре се осъществява Вашата идея за режисура?

Крикор Азарян: Като режисьор работя вече 30 години и колкото и нескромно да звучи трудно ми е да изброя спектаклите, в които до голяма степен съм осъществил намеренията си. Казвам „до голяма“, при цялата относителност на това понятие, предвид куп причини. Истината е, че намеренията никога не се покриват изцяло с резултата.

Като завърших Академията имах голям шанс – взеха ме в Пловдив. Отидох с Цветана Манева, заедно завършихме. Пловдивският театър беше сериозен театър, с много добър потенциал. Тогава направих „Да се провреш под гръбгата“ на Георги Марков, „По пътя“ на Виктор Розов, където за първи път в българския театър имаше динамична прожекция (благодарение на един самороден български гений – Малтезата). Той създаде от статични прожекции такава камера, че картините се движеха. Цялото оформление беше кинотеатър. Това беше един спектакъл в защита на младите. Бяха години, в които младите винаги бяха предмет на критика, на грубо опекунство. В пиесата става въпрос за една черна врана, един млад човек – нещо като социална проекция на хитовата книга на Керуак. Приличаше на киносценарий в 40 епизода. И така тръгнаха нещата. Преди

да следвам, дълги години съм работил най-различни неща, в тухларна, в железарски магазин, в строителството, докато учех вечерна гимназия, работех в обущен завод. Имах достатъчно жизнен опит. В пиесата имаше една сцена, когато героят Влиза в някакъв завод и аз пунах такъв грохот, че през цялия епизод не се чуваше какво говорят. Тогава тези неща бяха новости и даже имах известна съпротива от страна на актьорите поради факта, че публиката не чува това, което казват. Веднага след това, втората година откакто бях режисьор в Пловдив се създаде младежката сцена. Това беше пак първата лястовичка. И дойде една огромна група с огромен потенциал, шестнайсет души – Стефан Данаилов, Стефан Мавродиев, Тодор Колев, Катя Паскалева, Севелина Тенева, Илка Зафирова, Милен Пенеv и т. н. Тогава направих може би най-добрия си спектакъл от този период – „Уестсайгска история“. Ние Взехме само сценария. Коцето Павлов, който беше в немилоост по това време, пренаписа стиховете на един по-съвременен език. Не беше мюзикъл, но бяхме включили хитовете от тези години. Беше жестоко представление. На сцената имаше 1600 автомобилни фара и това беше цялото сценографско решение. Имаше много висок градус на енергия... Такова нещо не се е случвало друг път. Тогава направих и „Пътеки“ на Хайтов. Също едно хубаво представление с музика на Милчо Левиев. Критиката го нарече „Хайтов в гжаз“. Тодор Колев и Илка Зафирова играеха много хубаво, Стефан Мавродиев, Милен Пенеv, Тони Горчев също. Така завърши пловдивският ми период и дойдох в София. Докато ра-

ботех в София, мога да кажа, че се състоя силният ми период в Пазарджик. След като се скарахме с ръководството (нормалните конфликти млади-стари) и 18 души напуснахме Пловдивския театър, една част се установихме в София, а друга – в Пазарджик. Пропунах да кажа, че Руси Чанев беше през целия този период с нас и много ми е помагал. Аз станах нещо като режисьор на Пазарджикския театър. Мнозина мислят, че съм работил в този театър, а всъщност аз бях във Военния театър, но като че ли по-добрите ми спектакли бяха в Пазарджик. Там също имаше атмосфера. Във Военния театър също имам хубави спектакли – „Вишнева градина“, „От земята до небето“ на Никола Русев. След това ме пратиха в Народния театър. От там най-добрият ми спомен и може би най-доброто ми представление е „Последен срок“ по Распутин. След това в Самирата направих „Дело“ по Сухово-Кобилн. Мисля, че беше силно представление и много го обичах. За съжаление много малко се игра, защото казаха, че е мрачно и не съответства на Самирата. После в Театър „София“ – това е един малко тъжен период от живота ми – отидох с най-много желание, любов и очаквания, но за съжаление театърът беше вече заболял организъм. Там „Самоубиецът“ на Ердман, който направих, представляваше за времето си някакъв трагикомичен вик. След това се върнах във Военния театър.

Румяна Димитрова: Говорите за различните периоди от режисьорската си кариера като ги свързвате с различни театри. Това значи ли, че добрите Ви спектакли се получават, когато работите в група, когато попаднете

В такава или успеете да я консолидирате около себе си?

Крикор Азарян: Ако завихвам благородно за нещо на младите, това е, че те не могат днес да разберат (и няма защо да го разбират), че наистина живяхме в много трудни години. Когато ме взеха в Народния театър (всъщност наредиха ми да отида там, аз не исках да напускам Военния), директор беше Дико Фучеджиев. Той имаше доб-

да направят. След което системата правеше с тях следното нещо, и то уж за добро. Театрите се заинтересуват, вземат един-двама от добрите и групата се разпадне. А тези един-двама като дойдат в, така да се каже, „голямата локва“ и изчезват. Изкуството се прави от съмишленици. Цялата ни младост, до 80-те години мина в борба, по-малко фронтална, а по-често как да надхитриш системата, за да



Сцена от „Хенрих IV“ от Луиджи Пирандело

ри намерения да направи нещо оздравително за състава. Направихме двамата един списък от млади артисти, които да бъдат поканени – Стефан Данаилов, Наум Шопов, Велко Кънев, Тодор Колев и др. Веднага бях обвинен, че искам да правя група. Понятието група беше антипартийно понятие, опасно. Затова в тези години интересните неща, които се случваха, бяха в провинцията. Защото в провинцията можеше да се случи така, че 6–7 души да отидат и за 1–2 години нещо

може да посъбереш някаква група. Всичко това произлизаше от убеждението, звучащо красиво на пръв поглед, но дълбоко невярно, че всички сме равни. Групата означава, че всички не сме равни. И затова масата веднага, съзнателно или не, подкрепяше системата. Това го приемаше като заплаха за собственото си съществуване. Затова и тези идиотизми да има два,

три състава. Правя „Крал Лир“, първа постановка в Народния театър и наивно си мисля, че това е страхотната ми възможност. Изведнъж се оказва, че в театъра има десет Крал Лировци. Аз бях принуден да направя два състава. То няма потенциал за един състав, ти правиш два състава. И започва ходене по мъките.

Румяна Димитрова: А какво мислите за „гениалните“ режисьори, които можели да работят с всеки актьор, от всеки да направят добър актьор?

Крикор Азарян: Има големи режисьори като Леон Даниел, като Методу Ангонов, които могат благодарение на огромния си талант да направят едно добро представление или много добро представление не със съмишленици. Но аз не се съмнявам, че ако тези режисьори имаха възможност да работят със съмишленици, щяха да направят чудеса. И наистина постановките на Леон тук, във Военния театър, и на Методу в Сатурата, които се случваха, бяха благодарение на това, че те все пак имаха основните актьори, с които се разбираха, с които си имаха общ език. Това е истината. Иначе става Вавилонската кула. Защото в самия процес актьорът се структурира в композицията, но като започнат представленията, той постепенно, от мястото, което заема, започва да внася своето мислене, а то е различно, чуждо и нещата започват да се разпадат.

Румяна Димитрова: Разкажете за последната си работа по пиесата на Боян Папазов „Бая си на бълхите“. Защо избрахте този текст и каква беше режисьорската Ви работа върху него?

Крикор Азарян: Защото текстът на Боян Папазов ме впечатли с истинността на героите и необичайността на структурата на пиесата. И може би най-вече с това, че въпросите, които поставя и търси техният отговор, са многозначни и дълбоко ме вълнуват. Един омагьосан кръг на взаимоотношения между герои от различни поколения, над които тегне грехът на Аврам. В епиплога на пиесата, когато вече е умрял, но няма съзнание за това, Аврам пита Таласъмчето „Заспах ли го дългия сън, Божо?“. „Заспа го“ – му отвръща то. „Че аз от тук виждам всичко.

И туй що е било, и туй що ще бъде“ – удивлява се Аврам“. Този кратък диалог за мен се оказа ключов за замисълата ми. Приех, че след физическата смърт човек се оказва за известно време в някакво преходно пространство между долния и горния свят. От тази аксиома се оформи и решението ми спектакълът да бъде видян през очите на Аврам, когато вече е умрял, когато нещата са като насън – колкото реални, толкова и нереални; героите в крупен и същевременно в епичен план. Една притча, колкото реална, толкова и знакова, която изисква съучастие на зрителя в подреждането на пъзела. С една дума – мистична трагикомедия като живота ни.

Румяна Димитрова: Доколкото знам този текст е резултат от документални записи. Така ли е?

Крикор Азарян: Да, в основата стоят документални записи и после, разбира се, художествената измислица. Защото това са отделни истории. Въпросът е да ги обединиш, да събереш тези герои и от отделните им истории да направиш една сага.

Румяна Димитрова: В този смисъл всяко нещо ли може да провокира съвременния режисьор да направи от него театър? Всеки текст ли става за театър? Толерантен ли сте като режисьор по отношение на текста за театър?

Крикор Азарян: Когато един текст е много талантлив, там винаги има образи и тайна, която витае между героите, и аз мисля, че от това може да стане театър. Този текст наистина може да не бъде непременно пиеса. В случая с пиесата на Боян Папазов това са монолози. Същото важи за много от Радичковите разкази – „Су-

матюха“, да речем, беше създадена на базата на отделни разкази, които Радичков обедини и стана пиеса. „Забравени от небето“ също не е театрален текст, но Юлия Огнянова и Златина Тодева направиха един прекрасен спектакъл. Театърът не е текстът. Театърът, както Брук казва, е едно празно пространство, в което някой казва и прави нещо, а друг го гледа. Театърът е онова, което се случва между горе и долу. Това е цялата работа. Лесинг е мислил за театъра едно, Боало – друго, Аристотел – трето. Всеки един от тях е в нещо прав. Теофил Готие и Виктор Юго обаче казват, че това, което те са определили като театър, не е театър и правят нов вид исторически пиеси, които, обектив-

но погледнато, не могат да се сравняват с пиесите на Расин и Корней, но отварят нови пространства. Аз съм убеден, че в XVIII век европейците, когато са чели пиесите на Шекспир, също са се удивлявали що за птица е този автор. Винаги съм се отнасял скептично към хора, които са категорични. Това – да, това – не. В основата на подобно поведение стои догматично мислене. Догматичното мислене е противоположно на изкуството въобще. Не е театър това, което не е възпроизведено от актьор. В това отношение аз съм пристрастен. Театърът може без всичко друго, единствено не може без актьора.

Разговаря Румяна Димитрова