

**На 01.11.2001 г. в Института за изкуствознание към БАН  
Секция „История и теория на театъра“, се проведе  
дискусия за съвременното състояние на българския театър.  
Публикуваме с незначителни съкращения  
изказванията на участниците в нея**

**Васил Стефанов:**

Спектаклите, които напоследък гледам, ме навеждат на някои неприятни констатации. Най-неприятната се отнася до професионалното равнище на тези спектакли. Не говоря за художественото им качество, то е друга, по-висока и по-тънка материя. Говоря просто за онези елементи на сценичното пресъздаване, чиято овладяност отличава школувания театрален творец от любителя. Говоря за степен на умения, за усвоени технически средства и способности, за сигурно и ефикасно използване на изразния инструментариум – за всичко онова, което на прост език се нарича професионализъм. Състоянието на този професионализъм ми се струва обезпокояващо. Мога да го кажа по-грубо: нашият театър се депрофесионализира. Симптомите на този процес могат да се открият все по-често, и то, за съжаление, вече и на най-реномираните ни сцени. Онова, което сме свикнали да наричаме режисьорско и актьорско майсторство, все повече губи майсторските си белези, елементаризира се, слиза на равнището на обикновеното занаятчийство. Силно оредяват срещите ни с истински проникновено, сложно замислено и изпълнено, богато на тънкости инсцениране, което притежава го-

стойнството на пълноценен творчески акт. В театъра се завръща любителството.

Тръгнем ли да търсим причините за това явление, неизбежно ще стигнем до многократно предъвкваната през последните години тема за т. нар. театрална реформа.

Старата максима, че пътят до ада е покрит с добри намерения, намира по-регната си илюстрация в тази реформа. Тя беше замислена и проведена в името на качествено издигане на театъра ни на по-високо ниво, модерно ниво. Всяка от многобройните реформи, на които сме били свидетели, е правена все с такава цел. Или оправдание. Истинската цел на сегашната реформа беше да уреди по някакъв по-безболезнен начин – ако въобще има такъв начин – оттеглянето на държавата от издръжката на госта раздутата държавна театрална мрежа. Знае се как беше извършено това. Вместо да се съкрати (което би било болезнено, но може би по-здравословно), театралната мрежа се обезлюди. Съществуващите театри (броят им се запази) бяха групирани в три категории. Финансирането на всички беше значително орязано. В крайна сметка целият театър обедня – едни повече, други по-малко.

Нашият театър не за пръв път изпада в трудна финансова ситуация. И е

оцелявал. Без съмнение той ще оцелее и сега. Ако извън тази увереност има въпрос, който наистина е вълнуващ и заслужава да бъде обсъждан, това е въпросът: какъв ще бъде оцелелият театър, каква ще е цената на оцеляването му. Въпросът е жизненоважен. Той трябва да бъде осъзнат като такъв. И театралната критика е тази, която е призвана да направи най-много за неговото оцеляване.

Когато парите не достигат, от голямо значение е как се харчат, за какво се харчат. Това реформата не можа да реши. Тя не успя да намери верните си стратегии както по отношение на реструктурирането на театралната мрежа, така и по отношение на нейното финансиране. Във всеки случай и новата структура, и новият начин на финансиране засега не доказват ролята си на стимулатор за качествено израстване на театъра ни. По-скоро са обратното.

Картината започна да се прояснява. Извършените промени бяха обвързани с идеята за въвеждане на нови модели в творческо-организационната структура на театъра. Моделът, който реформаторите възприеха, или сами си измислиха, трябваше да разруши статуквото. В неговата основа легна принципът на пазарното търсене и предлагане. Пазарът – взет, разбира се, в по-условен смисъл – трябваше да се превърне в главен регулатор на театралния процес. Другаде това вече е направено и е доказало своята ефективност. У нас обаче истински пазар не беше създаден и няма изгледи да се създаде. Закономерна последица от това беше, че предполагаемият гравитен процес не се състоя.

Вярно е, че театрите се отвориха. Едни от тях се отвориха дотам, чевихърът на реформата отнесе трупите им и те се превърнаха в „открити сцени“; други пък се простиха само с част от трупите си, като свиха числеността си до някакъв неизвестно как определен минимум. Между отворените театри започна „размяна“ на актьори и режисьори на гастролен принцип, която пороги привидност за „пазар“. Всъщност това беше изродено подобие на пазар. То позволи на един и същ актьор да се явява в различни вечери на сцената на различни театри, така че стана трудно да се каже за лицето Х на който театър е актьор. Световната практика не познава такъв вид „пазар“. При режисьорите „размяната“ стигна още по-широки мащаби. Интересно е, че в „размяната“ участват хора, предимно от сцената на театрите; свободните (или безработните), които би трябвало да формират „пазара“, са обхванати само частично от него. В крайна сметка отварянето на театрите (доскоро някои от тях непристъпни крепости) разкласти представата за тяхната т. нар. физиономия. Те вече не можеха да различат на „свое лице“, след като загубиха собственост над „своите“ актьори и режисьори. В момента столичните театри започват да си приличат и това се дължи не на друго, а на бавното им обезличаване. Зрителят вече не знае в кой театър трябва да отиде, за да види този или онзи актьор, спектакъл на този или онзи режисьор. Спектакли на Лилия Абаджиева могат да се гледат и в Народния театър, и в театър „Сълза и смях“, при това с едни и същи актьори. Моделът на Театър 199 е взет за образец на театър в пазарни условия.

Нещастие то е там, че в нашите театри се въвеждат правилата на комерсиалното продуциране при фактичката липса на комерсиалност. Основната част от тях продължават да са държавни или общински, а не частни. Но изграждат дейността си донякъде по схемата на частните театри с наемането на кадри отвън. Това е едното противоречие. Другото е, че се финансират по еднакъв принцип. Липсата на ясна стратегия на реформата се съчета с липсата на разбиране у реформаторите, че финансовата издръжка на един или друг театър е преди всичко въпрос на културна политика, въпрос на перценка на мястото и ролята на дадения театър в общия художествен процес. Излишно е да се доказва, че по силата на комплекс от дадености, някои театри имат реална възможност да осъществяват стойностни творчески търсения; други театри я нямат. Прахосване на средства, труг и способности е да се субсидират намерения със съмнителна перспектива. Редно е да се прокара още при самото финансиране по-твърда граница между театрите с различни възможности за творчески принос, с различен потенциал за продуктивност. Иначе ще продължаваме да гледаме във всички театри едни и същи усилия да се привлече публиката с едни и същи примамки, с едни и същи актьори и режисьори.

Горчивият плод на всичко това е упадъкът на професионализма. Би трябвало да се очаква точно обратното, щом се говори за пазарни условия и следователно – за конкуренция. Но конкуренция няма. Онова, което се случва, е превръщането – засега все

още частично – на театралния творец в гастролор. Гастролорът винаги е външен човек. Той поема отговорност и мисли само за своето участие. Кой има грижата за онова, което госторор наричахме колектив. Гастролорът идва и си отива. Театърът остава. В чии ръце? Когато въпросът за ролята и за спектакъла се сведе до изпълнението на един договор, независимо как – добре или зле – стимулт да се гони максималният резултат неусетно угосва. И движението от един до друг гастрол минава на автопилот. Жертва на този мъчителен перход става, за съжаление, професионализмът. Това е особено тревожно. Неговият по-нататъшен спад би трябвало да се прекрати, ако не искаме да берем още по-горчивите му плодове.

### **Николай Йорганов:**

Аз съм съгласен с някои от нещата, които каза проф. Стефанов, но бих откроил поведението на новите поколения режисьори и актьори, които навлязоха в българския театър през 90-те години. През тези години се случиха и хубави неща, и това са тъкмо спектаклите, плод на техния избор и инициации. Днес българският театър все повече се диференцира в различни посоки. Но веднага бих искал да отбележа, че реформата само частично „пропусна“ новите представи за театър. Това е важно за отбелязване. Реформираната театрална система продължи да дава преимуществено пари на театрални стилове и мислене, които се бяха утвърдили до 1989 г. Тъй като съм участвал в работата на ед-

на комисия към НЦТ по раздаване на субсидии за проекти, свидетел съм, че нов тип мислене в театъра не се радваше на особена подкрепа сред нейните членове. Затова например се получи и следният резултат: един много интересен проект – „Парникът“ на Х. Пинтър (реж. Диляна Манева) не получи подкрепа, а един проект с предизвестен финал – нов гастрол на Иржи Менцел – получи сравнително солидна субсидия. Ако сравним сега тези две постановки, ще се види, че обществената подкрепа е отишла не при креативното търсене, а за един конвенционален театър. И хайде да не си затваряме очите, че всеки алтернативен проект, да вземем например Възкресия Вихърлова (не можем да отречем, че през последните 10 години тя отстоява алтернативно поведение), среща по-скоро съпротива, отколкото подкрепа.. Ето един много важен аспект, който аз искам да изтъкна, за да видим цялата тази сложност, цялата тази плетеница на това, което наричаме „реформата“.

Искам накратко да изложа моите тези около тази прословута реформа. Тя вече е толкова лишена от естетическа парадигма, че смисълът ѝ остава единствено в нейното провеждане, заради професионалното ни достойнство, тъй като поне от 15 години в публичното пространство се дебатира върху нея. Уви, за тези 15 години не можахме да формулираме един общ възглед, който да е малко по-сложен от философията на Бай Ганя: „Дај да сме помалко, че да делим на по-много“. Тук трябва да подчертаем, че всички театрални реформи, които познаваме от историята на театъра, са се извърш-

вали преди всичко с естетически основания, нови възгледи за драмата, представлението, актьорската игра и т. н. Ние въобще не говорим и не спорим върху това във връзка с театралната реформа в България. По-скоро си я представяме като просто отсяване на най-добрите (каквото и да означава това) и предоставянето на повече обществени ресурси. Проведените дебати, истеричното писане и говорене върху театралната реформа не откриха приоритетите и критериите за финансова подкрепа от държавни и общински източници. Да не говорим, че самата идея, че в театралния сектор трябва да има **художествено разнообразие**, още не е наложена като консенсус сред самите професионални среди. Толерантността към различните видове театър, стилове и жанрове (**при условие, че е изпълнено първото условие за високо художествено качество**) остава още като възглед на малцинството актьори, режисьори, сценографи, театроведи, който съвсем не е неоспорван.

Тоталната липса на естетическа визия за това какво ще представлява театърът след една реформа се допълва от пълната неяснота за икономическото функциониране на театъра в условията на пазарна икономика и демократична социална практика. Тук искам да кажа, че много лоша шега изигра фактът, че идеите за театрална реформа всъщност предшестваха обществените промени в България. Разгръщайки театралната книжнина и периодика, ще видим, че за театрална реформа се говори и работи още от 1984–85 г. И мисля, че това, с което дълги години се хвалехме, че е хубаво

(далеч преди промените заговорихме за реформи), то всъщност е лошо, защото наложи в съзнанието на професионалната общност едни „перестроечни“ възгледи; възгледи, които се оказаха неефективни в условията на капитализъм, който фактически започна да се състоява в България, докато първоначалните проекти за реформа в театъра по-скоро си представяха един социализъм с елементи на капитализъм. Така че като следствие от това обръкване, съвсем логично представите за реформа се строяха около формулата, примерно – да сведем театъра до малко на брой институции, по възможност 5–6, режисьорите – до максимум 10, и да им предоставим огромни обществени ресурси, за да направят те своите мечтани представления, които не са реализирали до момента. Тази формула, която в условията на една все обедняваща страна изглеждаше твърде разумна, обаче не проработи. Защото фактически условията ни изправиха пред съвсем нови предизвикателства в края на 90-те години: „българската държава“ днес не е една разумно регулираща инстанция, а поле на толкова остър сблъсък на интереси, че обществено-необходимото време за регулиране на културните дейности постоянно не достига; истинският пазар в театралния сектор не се получава, просто защото покупателната способност на хората в България е твърде ниска и процентът, който могат да отделят от личния си бюджет за „културни дейности“, е нищожен.

От друга страна, трябва да отчетем обстоятелството, че за разгръщането на една реформа в театралния сектор са необходими минимум поне

3–4 години, и то в условията на **стабилна икономическа макросреда**. Поради цикличното шоково обедняване на хората в България, икономическата и социална нестабилност през 90-те, едва след 1997 г. се създаде реалната перспектива за нейното осъществяване. Но тук искам само да кажа, че много от хората, които се заеха с провеждането на реформата (администратори, мениджъри, експерти и т. н.), просто безкритично възобновиха представите от 80-те години, като прибавиха малко нови думи, и затова тя се оказва неефективна. Това е моят извод, госта категоричен.

Работата се усложнява от това, че поначало нашето общество не изгради философия на прехода за дейности, които не се подчиняват на чистия пазар – образование, култура, здравеопазване и т. н. Т. е. ние сега не можем да виним само професионалните среди, че те не стигнаха до консенсус за културна политика в духа на европейските модели. Това се оказва един тотален проблем пред цялото ни общество, който то трябва да реши чрез инструментите на една **последователна политика**, водеща до устойчиво развитие. Решението, поне що се отнася до театралния сектор, изисква отговора на два основни въпроса: 1. **НА КАКЪВ ПРИНЦИП** и **В КАКВИ РАЗМЕРИ** ще бъде определян дялът на публичната подкрепа за театралната дейност в България; и 2. **КАК** ще бъде разпределяна тази подкрепа. Двата въпроса са еднакво важни. Ако изчакаме решението на първия, за да пристъпим към втория, българските театри могат да се окажат скъпоструващ лукс, потребяван от малцина (подобно на някои от

извънстолчините опери и филхармонични оркестри). Страхувам се, че ако отдадем вниманието си само на втория, без да сме решили първия, ще се окажем в доста нерадостна ситуация (справка: публичната подкрепа за кино-то или книгата в България).

В края на моето изказване искам да отбележа, че в началото на XXI век ние най-неочаквано сме изправени пред един съвсем нов фактор, който трябва да отчетем. Този фактор аз наричам „новия консерватизъм на средата“. Случиха се много събития както в национален, така и в международен план, които всъщност доведоха до възможност да бъдат възкресявани рефлексии и нагласи от преди половин, един или повече векове. Днес този „нов консерватизъм“ на българското общество може да бъде само ретрограден (върещаш ни към двете най-лоши утопии на XX в. – национализма и социализма, и дори към нещо още по-лошо – към хибрида между тях). Практически днес няма обществена воля тези рефлексии и нагласи да бъдат маргинализирани. Напротив, самият факт, че преди известно време по телевизията видяхме паметник на Тодор Живков и официална рота, която марширува пред него, е вече много показателен. Прави ми впечатление, че днес актьори, режисьори и театроведи, които преди се страхуваха да кажат за един спектакъл, че той ги притеснява, защото не отговаря на техните естетически възгледи (тъй като се страхуваха доскоро да не ги обвинят в ретроградност), сега са готови смело да го атакуват. Това според мен е проблем, защото тотално ще замени принципа на толерантност, за който говоря. Всеки безпар-

донно ще се бори за своя вид театър в публичното пространство, за да получи повече подкрепа, при все по-намаляващи обществени ресурси. Ако този „нов консерватизъм на средата“, който не беше определящ в самото начало на прехода, се запази за по-дълго време, аз не виждам как в България (дори при нов и ефективен механизъм за публична подкрепа за театралната дейност) ще пробият нови и различни възгледи за театър, защото все повече ще се създава обществено мнение, че креативното търсене в **различни посоки** не е правилното продължаване и обновяване на традицията в българската театрална култура. Аз обаче искам да разбера коя е „правилната“ посока. Театърът на Леон Даниел, който аз безкрайно уважавам, вече не може да бъде еталон за добър театър. Неговият театър ще заеме достойно място в историята на втората половина на XX век, а призванието ни като театроведи е да формираме новите консенсуси за добър и успешен театрален проект (или институция). Защото не можем с консенсусите от средата на 80-те години да решаваме проблемите на театъра през XXI век. За това е патосът на моето изказване.

### Виолета Дечева:

В подобна дискусия не е възможно да се обхванат множеството проблеми в съвременния български театър. Затова аз ще се опитам да поставя фокуса върху един от тях, който ми се струва изключително важен. И аз бих го нарекла просто „интелектуален“. Част от него е и депрофесионализирането на

нашия театър, за което вече говори проф. Стефанов. Организацията на театралната структура и институции, начинът на финансиране на театрите, държавната политика в това отношение, накратко, т. нар. Реформа в областта на театъра е нещо безспорно съществено и особено важно в процеса на трансформация на демократичните институции в България. Но на мен ми се струва, че един от основните проблеми на театъра ни от 90-те не е единствено и само финансов, както най-често се представя. На мен ми се струва, че той го голяма степен е главно интелектуален. Като резултат и от един интелектуален срив може да се разглежда полвинчатото, мъчително влачене на промените в преструктурирането на театралната организация.

Не само режисьорите, драматурзите, актьорите или театроведите, всички се оказаха в една радикално различна ситуация от тази, в която съществуваша до 89 г. Всички бяхме изправени сред изключително интензивно променяща се, променяна и от нас среда. Това беше нова ситуация, в която се променяха взаимоотношенията, езикът, общуването, като цяло начинът на живеене; променяха се социалните статуси, изобщо хоризонтът на живеене, сриваха се лични проекти, утопии и прочее, „написваха“ се нови. Накратко, театралите бяха изправени пред проблема да намерят своята форма във всеобщата „безформеност“, своя отговор на множеството въпроси, които възникваха в този силно интензивен процес, да намерят своето място в него. Стъписването от всичко това трая твърде дълго. Па-

ническото търсене на магическо решение, което едновременно да запази статуквото и да го промени, рогди, меко казано, странни, кентаврични продукти. Малцина бяха театралите, които имаха смелостта да предложат своя естетическа форма, своя естетическа идеология, сериозен интелектуален хоризонт, на фона на който може да бъде мислено, осмислено всичко, което ни се случва на едно по-високо ниво, а не на нивото на отражението на битовото. Това и имам предвид, когато говоря за интелектуален проблем в нашия театър.

Дано не прозвучи пресилено, но и Реформата можеше да ре-формира старата форма на театрална организация, само ако т. нар. театрално съсловие имаше яснота по отношение на общата визия за мястото на театъра в променящото се, демократизиращото се общество. А тя би могла да се оформи след продължителна дискусия, обсъждане на различни лични творчески хоризонти и като резултат от това и изработването на начините, механизмите, чрез които би било възможно тяхното случване, раждането на нови, алтернативни и т. н., и т. н. Но не точно това стана.

В битка за една публика „въобще“, а не за своята публика, мнозина от режисьорите се оказаха в ролята на Чеховия доктор, който е забравил да лекува. Сякаш забравиха своите някогашни знания, давайки си сметка, че те може би не вършат съвсем работа и започнаха да произвеждат ерзац продукти на масовата култура. В ужас от призрака на публиката въобще, те започнаха да се опитват да заемат елементи от средствата за въздействие

на електронните медии, но без да създават своя театрална форма, а просто паразитират върху тях – например участието на ТВ-звезди автоматично привиква публика в театъра, но какво след това вижда тази публика и, както каза проф. Стефанов, дали цената на това привикване не е твърде висока? Последни такива примери са спектакълът „Призраци в Неапол“ на Ан-дрей Аврамов в НТ и „Евридика“ на Николай Ламбрев в ТБА, но те се наложиха като част от една масова практика. Разбира се, не е възможно ресурсът от знания, инструментариумът, с който разполага театърът, да се променят автоматично, а и не са нужни подобни „революционни призиви“. Но може би, бе нужно интелектуалното усилие да се търси адекватен сценичен език, различни, ако щете, жанрови посоки. Защото факт е, че не се стратифицира дори жанрово сценичната територия, а това е повече от нормално. Мъчително се опитват да намерят своето място комерсиалният театър, водевилът, кабарето, танцовият театър (за което говори Николай), дори добрият традиционен психологически театър и пр. От една страна, липсват професионални умения в различните жанрове, особено от т. нар. масова култура, които са били дискриминирани до 89-а, но малцина си дадоха труд да ги научат, защото всички знаем, че това се учи. От друга, липсва, разбира се, и памет в нашата традиция за тях. Дори в традиционната уж територия на, най-общо казано, психологическия театър трудно могат да се посочат множество сериозни постижения. Единственият, който, съзнателно направи своя избор да използ-

ва цялото си безспорно професионално умение върху класическата сцена на този тип театър (нак казвам, с всички уговорки при използването на това понятие) беше Леон Даниел. Това е може би старомодно, но запазването на това ниво, на тази територия в нашия театър беше важно. От една страна, защото по този начин се осъществява някаква културна приемственост. А от друга, защото част от обществото ни все пак вижда в нея своя естетическа представителност, ако щете. А и за да могат спрямо нея и други такива практики да се оформят алтернативи. Защото често се казва, „това е алтернативен театър“, алтернативен на какво? Новите имена, които се появиха, се оказаха в едно твърде хаотично пространство. Ако наречем техните търсения експеримент, те спрямо какво са експеримент? А и някои от тях също не стъпват на празно място. Би трябвало да се съхранява някакъв културен континуитет, това е основно за естественото функциониране на всяка култура.

Както не се извърши жанрово разделение, така и в прообладащото си число театрите не намериха свое естетическо лице и като следствие от това – и своя публика. Общо взето, всички си приличат – отворени сцени или репертоарни театри предлагат подобни като тип представления. Театралният зрител, за разлика от музикалния, не може да каже „Аз отивам в Зала „България“, защото само там мога да слушам цикъл Бах“, например или „Отивам в зала 1 на НДК, защото там е шоуто на Ванеса Мей“. Същото важи за отделните жанрове – чалга, техно, рап и прочие. Подобно нещо в теа-



търа някак си не стана. Всеки театър иска всякаква публика. В началото на 90-те в едно интервю бяха питали Лангхоф дали не се притеснява от факта, че младата публика отива в (нашумелия тогава) Фолксбюне на Касторф и той отговори: „Не, защото, ако моят син отива там, в Дойчес театър идва моят зъболекар.“ С други думи, Всяка публика би трябвало да има свое място за своите естетически предпочитания, а театърът ни – различни сцени за своите търсения.

В резултат на нерешените професионални проблеми, за които стана дума, е трудно да говорим за нов тип актьори. Появиха се нови лица на сцената, до голяма степен с „медуен кредит“, който те вложиха в театрите, до каква степен ефективно, е отделна тема. От друга страна, се оказа, че една много голяма група актьори от поколението на Пламена Гетова, Мария Статулова, Атанас Атанасов и пр., се оказаха в особен вакуум и за десет години малцина от тях успяха да създадат ролите, за които мисля, че имаха потенциал. Те също трябваше да влизат от спектакъл в спектакъл, да догонват „публиката“ и главно понякога странните хрумвания на режисьорите и т. н., и т. н. Дяволският кръг тук се затваря.

Няма да се спирам на българската драматургия, защото това е огромна тема. Но много от проблемите, които се опитах тук набързо да опиша като резултат от един сериозен, интелектуален проблем, са сродни. Защото убедена съм, че ако има интелектуален потенциал, той намира своята форма, своите места, своите ресурси, за да се състои. Така както го направи не са-

мо „Сфумато“. Николай Йорданов даде за пример Възкресия Вихърлова. Очевидно, когато има някаква, нека я наречем най-общо идеология за театър, нека не се страхуваме вече от политическата компрометираност на тази дума, или ако предпочитаме, Визия за театър, хората, които я следват, намират своето пространство, намират своята публика, намират своите средства и своето място. Аз никак не съм убедена, че, например, ако утре се събудим с бюджет, в който само за театър са отделени примерно 4 процента от БВП, той ще стане автоматично поинтересен. Все пак нека не забравяме азбучната истина, че театърът в едно демократично общество е част от обществото и че тъкмо в този смисъл той е грижа на държавата. При нас някак си се получава обратното, той е все повече част от държавата и в този смисъл започва да става все по-голяма грижа на обществото.

#### **Камелия Николова:**

Аз бих искала да се спра най-вече на един парадокс, който смятам, че в голяма степен прегопределя състоянието на нашия театър днес. За целта се налага да се върна към театралната реформа, започнала в края на 80-те и началото на 90-те години на изминалия ХХ век. Парадоксът се състои във факта, че за обновяването и подобряването на българския театър в едно **постмодерно** време, към него е приложен **модерен** реформаторски проект. Това е много важно да бъде посочено, тъй като повечето от днешните му проблеми и недостатъци, според мен, са

продукт на този анахроничен начален ход.

Модерният проект по правило е радикален проект. Той отрича всичко преди него и издига абсолютно нова цел за следване. Въпросната театрална реформа беше замислена да се състои именно по този начин. На мястото на императивно възлаганото в продължение на предходните 50 години задължение на българския театър да следва и възпроизвежда една определена идеологическа норма тя постави коренно противоположното по характер, но също императивно и спуснато от горе, задължение да се насочи изцяло към **пазара**. Да се преустрои изцяло на пазарен принцип. Тук искам да открия поне две важни неща. Първото от тях е, че при подобен категорично модернизтички призив „да скъсаме напълно с досегашните традиции в нашия театър, тъй като той беше идеологически“, не може да се очаква и да се скърби (както, струва ми се, стана в едно от предишните изказвания), че в театъра ни от последните години няма континюитет. Приложеният реформаторски проект като замисъл предполага именно тази липса. В логиката на своя откровено модернизтички дух под „трагичности“ той разбира не само идеологически натоварените, а всички досегашни традиции – установените в предходните години у нас типове театър, актьорска школа, рецептивни и поведенчески нагласи на ходещите на театър и т. н. Друг е въпросът, че, според мен, континюитет, продължение на установения опит, на практика съществува. Само че той е, така да се каже, по-скоро негласен; нещо повече – скриван, маскиран като нещо друго.

Именно чрез този негласен, мимикриращ континюитет в днешния български театър бяха пренесени (за щастие) някои от изградените в миналото неговите ценни традиции и качества, както и (за съжаление) немалко от лошите му навици и схеми. Сред първите непременно искам да посоча опита на добрия режисьорски театър, изграден върху интерпретацията на качествени драматургични текстове. Модерната маска, която тази традиция разумно си наложи, за да влезе в реториката на реформата, беше стремежът за откриване на непоставяни, пропуснати у нас пиеси. Сред вторите най-отчетливо и с най-печални резултати се открояват консерватизмът на разбиранията за театър, отричането и охраняването (на практика) от многообразието, нетолерантността към различното и склонността да се симулират нови видове („спуснатите“ от реформата) активности, докато в действителност по инерция се ползват и пригаждат остарелите и неефективни съществуващи модели на управление и произвеждане на представления.

Второто важно, според мен, нещо, което исках да открия в коментирания реформаторски проект, е, че до голяма степен призивът му за замяна на идеологическото битие с излизане на пазара е реторичен и само негативно определен – пазарът е посочен (в качеството на желаната цел) единствено като алтернатива на идеологизираното минало. Това втурване в обратната крайност – от идеологическото, централизираното, подредено битие към абсолютния хаос на пазара – закономерно доведе до развитието на един, да го наречем, начален капитализъм в те-

атралното поле. Хубавото тук беше, че настъпи кратък период на много активно живеене, който доведе разнообразието по българските сцени. Този „бум“ на разнообразието засегна различни сфери на театралния живот. В него ясно личеше жаждата да се навакса и преживее всичко пропуснато, забранявано, мечтано, неизпитано. От една страна, започва бързо наваксване на емблематични за модерния европейски театър текстове, които по една или друга причина не е било възможно да се поставят преди 1989 г. – на Батай, Жарц, Виткевич, Шницлер, Ханке, Пинтър, Колтес, Стопарг... От друга страна, особено разпространено стана трескавото издирване и реализиране на автори и пиеси, които целенасочено работят на принципа на ухажването и съобразяването с вкуса на публиката. Другата отчетлива проява на желанието за свобода и разнообразие беше насочването към повече театрални видове, жанрове и стилистики. Освен прогължаващото преимуществено използване на изпитания режисьорски театър, основаващ се на литературен материал, започна и масовото разпространение на нови (за България) сценични форми като *opera show*, театър на движението, модерен танц, авторски спектакли на актьори, мултимедийни акции и представления, театър, добросъвестно представящ авторския текст... Това траеше няколко години, след което постепенно заглъхна и почти замря. Защо? Защото реформаторският проект не предлагаше реални механизми, които да задържат това многообразие. Както и, това е много важно, адекватни лостове, които да стимулират

добротото качество в различните видове театър.

Другият проблематичен момент в реторично загадения призив за пазара е, че в страната ни по обясними причини липсват, а реформата не предвижда възникването на задължителните за неговото функциониране образувания като: реално действаща театрална борса, школи, курсове и уъркшопове за перманентна квалификация на актьори, режисьори и т. н. С това лесно може да се обясни коментираният в изказванията дотук въпрос за нарастващата депрофесионализация в нашия театър. Съвременният или постмодерният вариант на професионализма не се състои в това един режисьор да „обучава“ поканените в спектакъла актьори. Архаизъм е днес актьорите да очакват режисьорът да бъде бащата, месията, личността, която единствена знае какво трябва да се случи в представлението и да създаде това представление от самия себе си. Постмодернизъмът в театъра може да се определи най-кратко като съчетание и примиряване на модерната и класическата традиция. Това ще рече, че в спектакъла днес би трябвало да се съчетават равноправно уменията на режисьора (наследството на модерния театър) с опита на класическата традиция, в която актьорът е абсолютен майстор, абсолютен професионалист. Иначе казано, сега театърът се случва като усилие на група от равнопоставени професионалисти. За да се поддържат като такива обаче, театралите трябва да разполагат с места, където да могат да набавят, развиват, припомнят, усъвършенстват и т. н. конкретните професионални зна-

ния и умения, необходими им за всеки нов ангажимент.

Казвам всичко това, водена от убеждението, че все още не е късно да се направят адекватните крачки към излизането на нашия театър от нерадостното състояние, което всички констатираме.

### **Николай Йорганов:**

Една реплика, провокирана от изказването на Камелия. Хареса ми нейната формулировка „реформата като модерен проект в постмодерни условия“, където тя търси противоречията. Аз отново искам да наблегна, че към тази формулировка, с която аз съм съгласен, в началото на XXI век се прибавя и новата ситуация, която аз определих „новия консерватизъм на средата“, който сега ще обясня като възстановяване на предмодерни нагласи.

### **Светлана Байчинска:**

Слушам с огромен интерес това, което казвате. Константациите на всички ни са едни. Интерпретациите на причините за това недостатъчно радостно състояние на нашия театър са по-различни, но това е и смисълът на нашето говорене тук. Вярно е, че има много сериозна депрофесионализация, но аз не мисля, че реформата, която доста обърка живота, е основната причина за това. За това май всички сме почти солидарни. Мисля, че основната, и тук ще се съглася с Виолета, причина е наистина социалната промяна, която е твърде драстична, с

която ние като че ли все още не можем да се справим и мисля, че като във всяко състояние на преход театърът, който знаеше какво му е мястото и имаше определени функции и в социализма, ако искате и в 80-те години той знаеше за какво е, той беше социално говорене, сега той не знае какво е, нито знае какво е мястото му, нито какво трябва да бъде мястото му. Той не може да намери мястото си в новата социална система. Може би защото тя все още не е достатъчно установена, все още има турбуленции, все още има преобръщания. Нещо повече, мисля, че социалните промени доведоха до едно такова нещо, поне аз имам такова усещане, или може би бъркам, че самата структура на социума се атомизира. (Помнете, че в началото на 90-те салоните бяха пуснати и това не беше случайно...) Настана процес на атомизиране, на разпадане дори на неформални групи.

Лично аз считам, че тези кризи, които настават в театъра, са свързани с един друг процес, който аз наричам просто изчезване на интелигенцията. Не случайно употребявам това понятие. Бигейки под капака на социализма, отиваш на концерт и „все лице знакомое“ – хората, които са в Народна библиотека ги срещаш в зала „България“. Отиваш в студийния театър, в студийното кино – същите хора. Всички бяхме абонирани за едни и същи неща и ги следяхме... Това нещо консолидираше интелигенцията и ние знаехме къде какво се случва. Всички имахме едно поле, имахме неформални връзки помежду си. Сега интелигенция няма. Сега има експерти, няма интелигентски background. Помня една литературна

дискусия, на която Александър Кьосев много справедливо отбеляза: „Каква литература след като няма литературна публика...“ Това е самозадоволяваща се литература. Пишат двайсет души, които се четат помежду си. Няма литературна публика, както според мен вече няма и интелигенция. Може би има интелектуалци тук-таме, може би има експерти тук-таме, но интелигенция няма. Може би не съм права, но това е моята интерпретация на текущата действителност.

Мисля, че това е много свързано със състоянието на театъра. Театърът беше социално говорене до края на 80-те години. Сега той е непонятно какво говорене. Това, което гледам напоследък – това са претенции именно за правене на алтернативен театър или авангарден театър... не знам какви са претенциите на по-младите режисьори. Но във всеки случай това, което виждам, когато влизам на театър, първите десет минути е следното: „виж ме как говоря на нетрадиционен театрален език“ – колко той е нетрадиционен ние ще замълчим... може би знаят, може би не знаят достатъчно. За тях той е нетрадиционен на фона на общата продукция. Минават десет минути, на петнайсетата аз казвам: „добре, а нещо имаш ли да изартикулираш на този така нетрадиционен език“, отговорът – „ами това, че говоря на нетрадиционен език“. Това поставя театъра във вакуумно пространство. Театърът все пак трябва да мисли за своята публика. Той вероятно трябва да иска да диалогизира с нея за нещо. Превръщането на театъра в своеобразен естетико-духовен експозиционизъм, което аз виждам в поло-

вината от нещата, които гледам (в другата половина виждам самодейност), мисля, че предопределя това кризисно състояние. Младият режисьор иска да ми покаже кой е, какво е и пр., но той не иска да говори с мен, той ми се показва, но нищо не ми казва. Мисля, че оттук идва кризата. Навиците на колегите от моето поколение са свързани с правенето на спектакъл като социална реплика, като социално говорене, не само като естетически акт.

### **Виолета Дечева:**

Проблемът не е дали то на теб нещо ти казва, въпросът е на кого точно то говори, коя е тяхната публика, защото те имат своята публика.

### **Светлана Байчинска:**

Хората от моето поколение правеха театър, който имаше своите социални функции. Сега правят развлекателен театър, но и на тях самите не им е много комфортно и не е много ясно какво правят, т. е. няма алгоритъм за правене на развлекателен спектакъл. Той се прави по най-примитивния възможен начин със средствата на естрадата, което е страшно, и когато виждам актьори като Пламена Гетова и Илия Добрев да играят по толкова примитивен начин, аз просто съм ужасена. Да не говорим за комедиите. Там няма игра, там има кълчене – интонационно, мимическо и жестово твърде лошо и банално, което е далече не само от професионализма, но и от самодейността. Но тези шампи се

Възпроизвеждат, защото публиката се смее. Получава се театрална чалга. Аз съм дълбоко убедена, че и комерсиалното изкуство може да бъде изкуство. Но си мисля, че и обучението не дава алгоритъма за правенето на този спектакъл, така че той да достигне до изкуство. Мисля, че публиката може да бъде спечелена не с толкова груби и примитивни жестове; то си има жанрове и средства за правенето на тези жанрове, има си пространство за тези жанрове. В преходен период, както добре знаем от историята, винаги има проблем за смяната на театралния език. В случая обаче проблемът не е само в смяната на езика, а в напипването на новата проблематика, защото театърът ще продължава да съществува и неговото съществуване ще има смисъл, когато той наистина отстои своето уникално място. Проблемът в момента е не само за говоренето по уникален начин, а и за нещото, за което се говори. Мисля, че точно този проблем в нашия театър е нерешен.

Другото, което ми прави силно впечатление, отново ще напомня това, което Виолета каза, като че ли има някакво прекъсване на континуитета. В началото на сезона гледах няколко спектакъла, които не мога да кажа, че са лоши, но спектакълът е два часа, а на мен ми се струват четири. Поради липса на репетиционно време, поради липса на търпение или просто поради липса на умение в този спектакъл има проведена линия, но липсва детайлът, т. е. микросъбития, говоря например за една пиеса в социално-психологическия жанр – „Хубавата Клара“. Поради липсата на микросъбитие и ге-

тайл, представлението ми се струва дълго и скучно.

По повод на режисьорите и актьорите – мисля си за въпроса с групите. Едно време се случваше по друг начин и в друг контекст – един режисьор и четирима колеги заминават за един провинциален театър, за да правят нещо. В момента този театър на групите го няма – нито в постмодерния, нито в социалистическия му вариант. Режисьорите правят нещо заради себе си или заради хонорарите и не мислят за развитието на актьора. Страшно ми е мъчно, че не се намират режисьори, които да видят, че на една Мария Каварджикова ѝ е тясно в остро драматичното амплоа и е време тя да направи една голяма трагедия. Същото важи и за Атанас Атанасов. Все пак има някаква трагедия актьорското изкуство. Ефрос беше направил спектакъл, който беше свален на шапка пред Раневска и.... Той го беше направил за актьорите. Сегашните режисьори се отнасят към актьора само като към средство... За да завърши, струвами се, че кризисното състояние идва от липсата на идеи, от интелектуалния срив. Има нещо такова „има хрумка и я надувам, надувам и се опитвам да я погнеса като идея“, ама, уви не е идея, хрумка е. Тъжно е, когато театърът се превръща от театър на идеи, добри или лоши, в театър на хрумки.

### Ромео Попилчев:

Основният проблем в театъра ни е обедняването, и то във всеки друг смисъл, но не в смисъла на Гротовски.

Първо материалното обедняване, което се възприема като съдбата, нещо, което може да забавя, но не забравя. Постепенно започваме да мислим в тази емоция на захвърленост, на нещастност, на фатализъм, безпомощност и така проблемът се увеличава. Защо театърът ни е беден? От една страна, може да се каже – защото така ни се пада, и това ще бъде вярно. От друга страна – защото държавата не дава достатъчно, и това ще бъде донякъде вярно. В държави, които се намират в сходно материално положение, все пак се отпуска повече финансова подкрепа. В България според новия бюджет разходите за култура са 0,7 %; в Румъния – 2 %; в Албания миналата година беше 0,66 %... На българската държава като че ли културата, и в частност театърът, не ѝ е приоритет. От друга страна, не бива да преувеличаваме обществената необходимост от театър у нас. Като институция в малките градове театърът е необходим на жителите. Ако решат да го закрият, те ще протестираат, предполагам. Театърът се смята за нещо престижно, нещо европейско, но така или иначе рядко се посещава. У нас през последните десетина години не са правени сериозни социологически проучвания върху нагласите на публиката, а това е необходимо. За мен основен проблем е липсата на жив дебат в обществото и респективно в театъра, не само като естетика, но и като идеи. Няма го по-предизвикателното или по-скандално мислене. Всичко е много правилно. Дали творецът ще бъде с някакви социално-утопични или пък по-либерални нагласи, с по-анархистични или

пък по-йерархични, той винаги мисли правилно в тези посоки и някак предпазливо. Бих дал един пример, за който в обществото имаше отчасти някакъв дебат, но много повърхностен: за отмяната на смъртното наказание. Ако се направи проучване, ще се окаже, че около 80 % от българското население е за смъртно наказание, но то беше отменено, както мисля, че трябва да стане. За това се проведе някакъв съвсем повърхностен дебат, и защото трябва да бъдем в синхрон с европейското законодателство, отмяната се прие. И тези 80 %, които са „за“ смъртното наказание, замълчаха изведнъж. По подобен начин и в театъра няма жив дебат и няма откритост на този светоглед, който всеки един от творците има. Преди няколко години в Германия беше станал някакъв скандал около националсоциализма в театъра. Това, което там може да се случи, тук е невъзможно. Почти всички в един момент започват да описват от сцената света като съвсем правилен и в известна степен безконфликтен. Нашият театър е литературен в този смисъл на думата; той е антилитературен по отношение на литературния си вкус и по отношение на избора и т. н., но иначе е литературен във възприемането на света. Той описва света чрез някакви чужди литературни, философски идеи, при това достатъчно банални, но не и чрез собствени. Ако говорим за глобализацията, тя не отнема сблъсъка на такива идеи, напротив, ако влезем в Интернет, там виждаме както някакви близости, така също и избухващи омрази и сблъсъци. Тази скъсеност, близост на комуникацията поражда и

повече рискове. В този план описват съвременното общество като „общество на глобалния риск“ – повече в сферата на екологията, но то съществува и в сферата на комуникациите. Това у нас обаче отново не се забелязва, ние като че ли сме в по-изостанал етап от развитието.

Ако говорим за професионалните умения – не толкова, че ги няма в актьорите или режисьорите, просто съществува някакво общо правило, че във всеки спектакъл те трябва да започнат отначало да се учат на театър. Проблемът е, че днес за това няма време, т. е. вината не е само у тях. Няма време, няма нужните средства, липсва и нужният социален климат, за да се извърши това. По този начин се набиват на очи клишетата, независимо какъв тип е театърът – традиционен, експериментален. Ако разграничим театъра на комерсиален, традиционнообразователен и театър за театралния елит (разбира се, разделението е твърде условно – да речем, психологическият театър може да съвпада както с комерсиалния, така и с традиционнообразователния, или ганс театърът да бъде както театър за театралния елит, така и комерсиален), ще видим, че у нас като че ли в най-добро положение е театърът за театралния елит, колкото и да го подлагаме на съмнение, справедливо или не. Какъв комерсиален театър имаме? Ако го има, той е още по-опърпан, още по-беден. Какъв традиционнообразователен театър имаме? У нас изобщо може ли да се направи една пиеса на Шекспир от началото до края с хубави костюми и декор, с актьори, които правилно го-

ворят и без никаква режисьорска интервенция? Просто да се чете текста съвсем ученически. Но и това не бихме могли да извършим, къде по материални съображения, къде поради липсата на интерес от страна на режисьорите. Режисьорът се изживява по-скоро като някакъв творец, като демиург; той няма интерес да повтаря текста на автора.

Проблемите на реформата са безкрайни. За особено важен се смяташе проблемът за щатния и нещатен актьор. Напоследък ми се струва, че той се оказа измислен, защото просто липсва нужната пазарна ситуация. Оказва се, че актьорът, който работи на хонорар не е по-сериозно мотивиран от този, който си стои на щат. Трябва да имаме предвид, че в България най-често се опровергават вече доказани правила. Самата театрална ситуация у нас не е чиста. Откритите сцени се държат като репертоарни театри или пък репертоарните театри се държат като открити сцени. Реформата е като нещо измислено за пред чужбина може би, като алиби, че някаква промяна се случва. От друга страна, възниква съмнението, че тя е създадена предимно за материално облагодетелстване на определена творческа група или гилдия.

### **Светла Бенева:**

Аз имам едно предимство пред вас и то е, че 10 години не съм била в България и съм била откъсната от процеса, въпреки че съм проявявала интерес какво се случва в нашия театър. Има две неща, които искам да споме-



на, без да се впускам в пространни анализи, може би защото нямам право. Опитах се да възстановя някои представи и да прочета за това, което се е случвало през тези години в българския театър и бих казала, че доста добре се ориентирах за състоянието на театъра днес и особено за неговите алтернативни форми, за които доста е писано.. Но има една огромна празнина, липсва описание на всичко онова, което е ценно отпреди 90-те години. Липсва наричането му с имена. Дали е традиция?.. и за коя част от нашия театър говорим – за актьорското изкуство, за литературата или за режисурата? Кое е традиция, кое е консервативно? Нарича се нещо ново, без да е определено предишното, без да е формулирано и без да са посочени определени събития и личности, които могат да бъдат явления в нашия театър. Това е пропуск на нашето театроведско съсловие, на критиката и на хората, които се занимават с театър. Липсва една историческа оценка преди да се предприеме и нарече нещо „реформа“ или „алтернатива“ за нашия театър като развитие. Мисля, че това е един много сериозен пропуск. Има спектакли, които трябва да бъдат наречени явления, примерно през 70-те или 80-те години. Освен анализа на режисурата, която става водещ фактор през този период, има и др. явления, които трябва да бъдат посочени и формулирани, за да има яснота в общата картина на театралния процес, за да не се изживяват всички следващи като откриватели. Има и някои неточности – примерно обявява се за начало на абсурдната драма у нас спектакъ-

лт на Л. Даниел „В очакване на Гого“. Преди него също има опити за поставяне на пиеси от този тип драматургия, и то сполучливи – примерно „Рожден ден“ на Х. Пинтър под режисурата на П. Пантелеев в театър „София“. В този спектакъл имаше открития като театрална практика, които и по-късно не се повториха, но Ст. Камбарев имаше на какво да стъпи за своята постановка „Завръщане у дома“ от Х. Пинтър в същия театър. Има явления в развитието на актьорското майсторство и присъствие на уникални творчески фигури, които не са описани, и все едно че престават да съществуват в нашия театър като такива. За мен явление като начин на игра и като интерпретация на театър са Ан. Карамитев, Ив. Конгов, Н. Шопов, И. Финци и др. Времето минава, наслояват се други усещания и тези актьори така и остават неоценени като явления. Към какво причисляваме тяхната игра – към експериментаторството или към проявите на консерватизъм, но в друг вид? Това остава неясно, няма очерчания, няма следи от посоки.

Искам да поразсъждавам и за друго лично усещане. Защо говорим за депрофесионализация днес? В театралното съсловие у нас има заложені някакви инстинкти от миналото. Актьорското съсловие се формира на принципа на група от съмишленици, всеки от които е добър в дадено амплоа. Тяхната голяма грижа в миналото е била да намерят място, където да правят театър. Тази групова психика стои в основата на това съсловие – нещо, с което една театрална реформа би трябвало да се съобрази.

По-късно, в следващия период от театралното развитие, инициативата престава да идва от актьорското съсловие. Настанявайки се уютно, усещайки театъра като дом, актьорите се чувстват сигурни и престават да разчитат на себе си и на самоинициатива. Тогава се появява и силната режисьорска фигура в нашия театър. Инициативата се изнема от режисьора, а актьорът започва доброволно да се включва в една друга система, в друг вид организация на творчеството, която му се предлага. Режисурата изживява постепенни наслаждения и се организира като движеща сила, която достига своя апогей в края на 80-те години. Съсловие, което се организира най-добре и налага себе си, е режисьорското. Пак говоря за съсловни инстинкти. Съсловие, което днес диктува театралния език и театралната ситуация, е режисьорското... Аз се опитвам да погледна към процеса отвътре, от заложените инстинкти на самото театрално съсловие. Те съществуват и днес. Неслучайно постоянно говорим за групи, неслучайно, за да стане нещо, трябва да я има тази групичка. Актьорът у нас не е подготвен да се включи в най-разнообразни театрални форми, които му предлагат различни режисьори, което е практика в Европа. При нас това го няма в корените на нашия театър. Актьорът изпитва страх и несигурност извън театъра-дом, а не е имал и стимул да се самоусъвършенства, така че да бъде пригодим към различни стилове театър днес. Българският актьор няма импулс за такова нещо, защото е бил осигурен в една друга система. Така че,

има много причини за депрофесионализацията на актьора, но те не са само в реформата.

След актьорския и режисьорския период, в които трябва да се очертаят класическите образци, стигаме до трети период на нашия театър – 90-те години. Спектаклите са отгласи на опити, правени и преди, но сега е време, в което има свобода. Всеки може да се изживее свободно, макар че не е напълно свободен, защото отново избира актьори и работи в среда, която си носи предразсъдъците от преди. Нищо не е напълно свободно, освен собственият избор напълно свободно да изразиш мислите си. В опита на театрите през 90-те за мен си остава интересно и уникално това, което прави М. Куркински. За мен това „зрънце“ е любопитно и плодотворно. Като актьор той сублимира в себе си част от най-доброто на нашата актьорска школа. Той умее да прави моноспектакъл с много разнообразни и убедителни актьорски средства и да привлича публика от различни поколения. Мисля, че ако има някаква алтернатива пред нашия театър, тя просто ще се роди в нови текстове за театър. Всички други рефлексии вече са пробвани. Авторите, както ги разбирахме като съзидатели на нови театрални идеи през тоталитарно време, се родиха в съдружие с режисьорите и комбинацията между тях беше водещият мотив за правене на театър през 60-те, 70-те и 80-те години. Според мен в бъдеще се очертава появата на нови текстове или някакви други форми за разговор, за общуване, за диалог. Но за миналото, мисля, че трябва да даваме примери с

конкретни постановки, с конкретни имена на хора, които са подготвяли бъдещето в театъра, за да бъде всичко по-ясно и да не виси в празното пространство на забравата и незначението.

### **Елена Влагова:**

Аз искам да кажа няколко думи за кукления театър в България. Кукленият театър започна да се реформира отвътре преди последната театрална реформа. Актърът с куклата замени доминантата на куклата. Стигна се до превръщането на куклата в жив актър, жива фигура. Оттук движението на идеи и форми в сцената-кутия (естетика, въведена от романтиците) – замира. От 1986 г. до края на ХХ в. българският куклен театър използва театър в театъра: малка, преносима сцена-декор, в която играят 2–3 актьори (това ще нарека „малкия театър“). Трябва да отбележа, че „малкият театър“ се забелязва у нас още от края на 60-те и началото на 70-те. Тогава именно се учредява и фестивалът на миниатюрата „Двама са малко, трима са много“, който по-късно става международен.

Излизането на актъра пред куклата го отвежда до сцената на драматичния театър (Ст. Москов, Ал. Морфов, С. Сънински) и до вариетето (Б. Лунгов и др.). Излизането на актъра пред куклата го оформя и малкия куклен театър. Театърът, останал в сцената-кутия, повтаря в погледа или по-пищни спектакли идеите на 60-те, 70-те и началото на 80-те (до 1986) години. Той остава прин-

ципно статичен; неговите турнета в страната и чужбина се извършват със стари показни спектакли или с нови постановки, но преповтарящи стари идеи.

Истинското живеене на кукленото изкуство през последните 10 години се реализира при малкия куклен театър, който ползва сцената-декор, напобяваща сцената на уличния/панаирджийски театър, но преминала през откритията на модерния и съвременния театър. Тук се появява образователният куклен театър (С. Сънински и др.). Особено значително е проявлението на малкия куклен театър при психодрамата (Цв. Янева и др.) сред децата с неравносгодно социално положение.

Малкият куклен театър, напускайки сцената-кутия, се превръща в непрекъснато пътуващ сред слоевете от населението, които нямат навик да ходят на театър, ако театърът сам не дойде при тях. Дейността на малкия куклен театър се съсредоточава в малки затворени общества – детски градини, приятелски/роднински срещи по случай семейни празници. Но той има турнета и в Европа. Основават се трупи от по 1–2 наши актьори в Германия, Чехия, Дания, Франция, Венецуела.

В отделни свои прояви този куклен театър вече е излязъл и на улицата, независимо че куклите могат да имат гигантски размери и да бъдат анимирани от вятъра при празници, карнавали, шоупрограми. Появява се и народен уличен театър, макар и на много ниско равнище. Малкият куклен театър остава белег и в телевизионните детски предавания (Б. Колевска, В. Иванова и др.). Но малкият куклен

театър излиза извън фокуса на официалната критика.

Що се отнася до съществуващите трупи с държавно и общинско субсидиране, то мога да кажа, че те са на високо професионално ниво. Можем да кажем, че в началото на първото десетилетие и в тези театри се забелязва движение на нови идеи. Този вид театър – в рамките на сцената-кутия – би могъл да задоволява потребностите на една по-образована публика. Ако държавните и общинските субсидии бъдат прекратени, по административен път ще бъдат ампутирани възможностите за развитието и на кукления, и на драматичния театър (например случаят с „Ателие 313“). Това се отнася и за малкия куклен театър, защото без обществена подкрепа той би загинал. Наличието на частни куклени театри е твърде рядко явление за нашата страна. Такъв например е Театър „Албена“, където се смесват удачно комерсиализмът и изкуството на вариетето.

Българският куклен театър има високообразовани актьори, режисьори и сценографи. На места са запазени все още изпълнителски ателиета, които са особено важни при кукленото изкуство. Вътрешната реформа в кукления театър се извършва естествено, но неумелото намесване по административен път и спирането на субсидиите прекъсва този процес. Така страната ни би се лишила от едно изкуство, което има своята социална и културна роля. Една Германия например не би си позволила такова нещо...

### Йоана Спасова–Дикова:

Смисълът на тази не много кратка, но интересна дискусия беше да бъде очертана днешната ситуация в българския театър и да бъдат потърсени причините за неговото не съвсем обещаващо състояние в момента. Много неща вече бяха казани, с повечето от които съм съгласна, но все пак и аз държа да дам своя глас. (Това според мен е едно оправдано желание, доколкото ми си струва някак емблематично, че провеждаме тази дискусия в Деня на бугителите.) Искам да акцентирам върху това какъв е изходът. Смятам, че изходът се крие в стимулирането (а не в симулирането) на един процес на активизация, на търсене, на протест и на недоволство. През цялото време ми се въртеше в главата текстът на Богдрияр за „мълчаливите мнозинства“. Той предупреждава, че постмодерният проблем не е само в създаването на масова култура, но и в „мълчаливите мнозинства“, които като черна гупка всеядно поглъщат всичко, което им се предлага.

Преди четири години бях писала един текст за театралната реформа в Холандия. В него иронично давах холандската рецепта, която звучеше приблизително така: „да не губиш духа на Летящия холандец и да не изпуснеш сезона на доматите“. Всъщност за какво става дума? Театралната реформа в Холандия започва с движение от долу като несъгласие с художествените постижения на театъра. Николай беше абсолютно прав, че проблемът на нашата реформа е, че тя е зачената обратно на световната

практика като финансова, а не като естетическа реформа. В Холандия в края на 60-те реформата се задвижва вследствие на зрителското неудовлетворение от качеството на художествената продукция, от депрофесионализацията на актьорите, от инертността на репертоарните театри и т. н. Реформата започва с т. нар. „акция домат“. Група млади театроведи буквално замерят сцената с домати. Тази акция (изглеждаща като модерностичен акт, но водеща началото си назад във времето и особено популярна през Елизабетинската епоха), проведена през постмодерното време в края на 60-те, вече е влязла в историята на холандския театър. Гореспоменатите театроведи, в онези години активно пишещи в периодичния печат, се опитват чрез своите дискусии и критики да постигнат някакъв резултат, но понеже не успяват, въстават по този начин. Към тях бързо се присъединяват актьори и режисьори. В този смисъл в никакъв случай не може да се каже, че това е бунт на критиците срещу хората, правещи театър. Напротив, има едно общо надигане на гласовете и бунтът продължава около пет месеца. Следва основно реформиране на театралната система, не без помощта на задвижилите се тежък държавен механизъм, благодарение на всеобщите усилия на всички театрални.

Позовавайки се на казаното, искам да подчертая още веднъж, че освен да се набележи ситуацията и да се потърсят причините, реалният смисъл на тази дискусия е да се нагаде протестен глас, че нещата не би трябвало да вървят повече по този начин.

Говорихме за това, че реформата, която иска да разтури репертоарните театри и да ги превърне в свободни сцени, е крайно половинчата. У нас при все още неразрушена репертоарна система ни залива вълна на консуматорски или псевдоекспериментални постановки, както от страна на големите театри, така и по линия на помалките, частни трупи. Световният опит ни предупреждава, че сме изправени пред две опасности – от една страна, унаследени от миналото и от друга, идващи от неосъщественото бъдеще. Например в момента в Холандия се надига обратен бунт срещу експериментаторството на малките трупи, които заливат сцените с продукция, пропита от бруталност, от откровена порнография и от изключителен натурализъм (аз лично за последните три години съм гледала няколко спектакъла, в които а ла Тарантино се лееше кръв навсякъде, а актьорите повръщаха пред очите на публиката, което, вярно, че предизвика моите агмирации от високата техника, органика, вяра, посветеност и професионализъм на актьорите, но действително прехвърляше границите на естетическото). По всичко личи, че ние едва ли сме готови да посрещнем съвременните изисквания за балансиране между пазар и естетически ценности, още повече, че както стана дума, у нас комерсиализацията за съжаление върви ръка за ръка с депрофесионализацията.

В Интернет видях, че вече има гласове, насочени срещу комерсиализирането на театъра. Засега се очертават два типа протестно говорене по проблемите на българския театър – едното,

свързано с липсата на пари, другото – с качеството на продукцията. В една от Интернет-страниците има доста изчерпателен и интересен текст на Десислава Гаврилова от миналата година, в който тя изследва проблемите, идващи от финансовата недостатъчност, т. е. занимава се с държавното финансиране, с алтернативните фондове и пр. Всичко това е подкрепено с много статистически данни. Десислава обвързва финансовата страна и със структурно-организационни проблеми, което също е важно.

В нашата дискусия положителен момент е, че ние се насочваме към другия полюс и се опитваме в дълбочина да потърсим вътрешните причини, намирайки ги в генерално сбъркания псевдомодернистичен проект, за което говори Камелия, в липсата на интелектуална енергия, за което споменаха други колеги. Именно в тези глобални проблеми ние можем като те-

атрали да се намесим и да се опитаме нещо да променим. Държавата, която действително трябва да се погрижи за театъра, за културата като цяло, е отделно нещо. Различен въпрос е и общата девалвация на ценностите, на Вкуса на публиката, която сама изисква това, което ѝ се предлага (или най-малкото не протестира срещу него). За съжаление често става дума за избора на младото поколение, което поглъща сензационни, пошли, кичозни продукции не само без да се бунтува, но дори и изразява своето неприкрито одобрение. Усилията отвътре (от страна на театъра) трябва да се насочат към намирането и установяването на естетическа платформа, към прокарването на адекватна на нашето време културна политика. За целта според мен е необходимо да се постави началото на един нов обществен дебат. Мисля, че вече зарът е хвърлен. *Alea iacta est.*