

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



АЛБЕНА КОСТАДИНОВА ТАГАРЕВА

**СЦЕНОГРАФИЯТА В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР
ОТ 1944 ДО 1968 г.**

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*

СОФИЯ

2018

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

АЛБЕНА КОСТАДИНОВА ТАГАРЕВА

СЦЕНОГРАФИЯТА В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР
ОТ 1944 ДО 1968 Г.

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ТЕАТРОЗНАНИЕ И ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО, 8.4.

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ
ПРОФ. Д. ИЗК. НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

РЕЦЕНЗЕНТИ:
ПРОФ. Д. ИЗК. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА
ПРОФ. СВЕТОСЛАВ КОКАЛОВ

София, 2018

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Театър*, проведено на 17 май 2018 г.

Дисертационният труд е в обем от 186 страници, въведение, 4 глави, 63 заглавия библиография, от които 51 на кирилица и 12 на латиница, 47 цитирани статии, 12 цитирани архивни единици, 29 фотографии и 3 приложения.

Публичната защита ще се проведе на 29 октомври 2018 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: проф. д.изк. Анна Топалджикова, проф. д. изк. Камелия Николова, проф. д. изк. Николай Йорданов, доц. Марина Райчинова, проф. Светослав Кокалов, проф. д-р Васил Рокоманов, резервен член и проф. д. изк. Ромео Попилиев, резервен член.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата, ул. *Кракра* 21.

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1.1 Актуалност на темата

Дисертационният труд „Сценографията в Народния театър от 1944 до 1968 г.“ се фокусира върху слабо проучен проблем от българската театрална история. Това е развитието на сценографската практика и промените, които тя претърпява в първите два етапа на комунистическия период. На практика липсват съвременни специализирани изследвания върху сценографията и нейното историческо развитие в България. Съществуват единични статии и проучвания фокусирани върху отделни фигури и явления от българската сценографска практика. Единственият цялостен труд в тази област все още е „История на българската сценография” на Вера Динова-Русева издадена през 1975 г. Книгата проследява развитието на сценографията от Възраждането до началото на 70-те години на XX век. От съвременна гледна точка обаче това изследване е силно проблематично, тъй като събитията са анализирани през идеологическа перспектива.

Настоящият дисертационен труд се опитва да проследи и да систематизира процесите и явленията в развитието на българската сценография, случващи се на сцената на Народния театър, като се опитва да съпостави и анализира връзките с предходния исторически период общоевропейските художествени процеси, но също така да види и влиянието на режисурата и изобразителните изкуства върху визуалната страна на спектакъла.

1.3 Обект и предмет на изследването

Обектът на настоящото изследване е сценографията в театралното представление. Какво точно се разбира под това понятие, как се полага то спрямо останалите съставни части на театралния спектакъл, как се променя спрямо налагания социалистически реализъм и кои са елементите, които включва са въпроси попадащи в полето на изследването, на които е потърсен отговор.

1.4 Методология

Изследването стъпва върху източници и литературата, които могат да бъдат групирани в няколко тематични полета. Първо, това са съвременни изследвания върху периода на комунизма. Преди всичко това са книгите и плановите научно-изследователски проекти на театроведи и театрални изследователи към сектор „Театър” в ИИИЗк. към БАН, катедра „Театрознание” в НАТФИЗ „Кр. Сарафов”, изследвания на литературоведи, изкуствоведи, културолози. Върху тези трудове е изградена социокултурната рамка, в която се полага времевия обхват на дисертационния труд. Друга група са изследвания (български и чужди) в полето на теорията и историята на сценографията, които формират теоретичната основа и понятийния апарат, необходим за изясняване обекта на изследването. И не на последно място са архивните материали, статии, рецензии, интервюта в периодичните издания, които представляват емпиричния материал за реконструкция на анализирани в дисертационния труд представления.

За целите на изследването бяха проучени архивите на Народния театър, Художествената академия, Съюза на българските художници, Съюза на артистите и Централния държавен архив. Като първични източници, върху които се гради

реконструкцията на визуалните решения на спектаклите преди всичко са запазените архивни фотографии от постановките и рецензиите от периода в периодичните издания. Други основни източници са персоналните характеристики и лични досиета на сценографите съхранявани в СБХ, САБ и Централния държавен архив.

Дисертационният труд съчетава контекстуален анализ с историческо-емпирично проучване. Методологията включва също така и компилация между биографично, театроведско и културологично изследване.

Цели на дисертационния труд

Настоящият дисертационен труд си поставя две основни цели. Първата е да систематизира и анализира процесите, които формират визията на театралния спектакъл в годините между 1944 и 1968 като се опита да види контекстуалната ситуация и влиянията навлизащи през европейската практика, които оказват въздействие върху локалната театрална дейност. Тук същностно значение има социалистическият реализъм като изкуствено наложен метод, който прекратява естествените процеси в изкуството и специално в театъра и сценографията. Втората цел е да открие основните фигури и творчески поколения сценографи, които заедно с режисьорите провеждат на българската сцена естетически концепции, характерни за европейския контекст.

Важен акцент в изследването е съпоставката между исторически различните периоди – между двете световни войни и времето на комунизма (до края на 60-те години). Проследяването на стилистичните прилики и отлики в сценографските решения преди и след втората световна война може да се направи преди всичко през фигурите на художниците, които работят активно на сцената на Народния театър в продължение на повече от 30 години.

Също така, изследването си поставя задачата да изясни опозицията условно – реалистично, която се явява базисна за социалистическия реализъм, както за неговото авторитарно господство в годините на сталинизма, така и за времето на така наречено размразяване. В сценографската практика условният и реалистичният декор имат специфична връзка определена изключително от политическия дискурс. Изследването се опитва да проследи именно тази зависимост на визуалните решения от политическите процеси.

Обхват и ограничения

Основната част на изследването обхваща годините между 1944 и 1968. За да бъдат изяснени процесите през тези години, се наложи също така да бъде осветлен и периодът между двете световни войни, който е изключително важен за развитието на българската театрална практика.

Дисертационният труд е ограничен до сцената на Народния театър като водеща театрална институция в страната. Анализът на визуалните решения на конкретни спектакли, част от репертоара на театъра, представлява основната част от изследването. Постановките са обединени както според времето, в което са създадени, така и според естетическите им характеристики. Представените в Четвърта глава сценографи са подбрани, от една страна, защото са автори на решенията на вече анализирания представения, но също така и защото това са творци, които имат важно място за обособяването на сценографията като смислообразуващ елемент в театралния спектакъл.

II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД		
	Въведение.....	3
I.	От декорация към сценография – авангардните европейски практики	6
II.	Периодът между двете световни войни – развитието на сценографската практика в България.....	18
III.	Обществените промени в периода от средата на 40-те до края на 60-те и отражението им на сцената на Народния Театър.....	38
	1. Овластяване на визуалните елементи на социалистическия реализъм в театралния спектакъл („Фуенте Овехуна”, „Млада Гвардия”, „Снаха”, „Разлом”, „Лайпциг 1933”, „Дачници”).....	70
	2. „Размразяването” на сцената на Народния Театър („Дон Карлос”, „В полите на Витоша”, „Към Пропаст”, „Антигона”, „Живият труп”, „Отело”).....	99
IV.	Художниците-сценографи в народния театър. Творческата съдба на: Александър Миленков, Иван Пенков, Асен Попов, Евгени Ващенко, Георги Каракашев и Асен Стойчев.....	135
	Заклучение и изводи.....	173
	Библиография.....	178
	Приложения.....	184

Въвеждащата част представя темата, целите и структурата на дисертационния труд. Неговата цел е да зададе рамките и да посочи обекта на изследването. То е организирано в четири глави, следвани от заключение, библиография и приложения.

Първа глава „От декорация към сценография – авангардните европейски практики“ се стреми да очертае терминологичните понятия историческия обхват на обекта на изследването – сценографията. В тази глава се правят важни уточнения, които се използват в анализа и формулирането на тезите в следващите части на изследването. Първият въпрос, който е поставен е за дефиницията на термина „сценография“ и разполагането му в театралното пространство и спрямо останалите компоненти на представянето. Преди всичко трябва да отбележим, че сценографията е разположена в пространствено-времевия континуум на сцената. Театралното пространство е сложна категория, която е обект на различни теоретични изследвания. Патрис Павис описва шест основни пространства в театъра. Това са: „Драматично – пространството, за което говори текстът; Сценично – действителното пространство, където се движат актьорите; Сценографско или театрално – в което се вписват публиката и актьорите по време на представление; Игрово или жестово – това, което създава актьорът чрез своето присъствие; Текстово – възприемана в неговата графична, звукова и реторична материалност; Вътрешно – представяне на фантазъм,

блян, видение на драматурга или на някое действащо лице.”¹ Художественото решение за спектакъла се помества във втория и третия вид пространства според диверсификацията на Павис.

Съществуват много теоретични разсъждения върху проблема за пространството. Но заключението, до което достига Гай Маколи² в книгата си е, че различните системи за диверсифициране на пространството – на Ан Юберсфелд, СтийнЙенсен, Хана Сколников, Павис и др., достигат до припокриване на понятия, неясни граници между тях и разминавания в използваната терминология. В техните класификации се очертават припокриващи се области, въпреки че има силни концептуални и терминологични различия. Заслужаващите най-голямо внимание са тези, в които се откроява изграждането на комплексни връзки между физическата или материалната реалност и фикционалния, илюзорния свят, създаден във и от нея.³ Или изграждането на значения чрез материята, а именно полето на сценографията. Тя за разлика от пространството е термин, който има ясна историческа формулировка.

Сценографията има своята дълга история, която започва от античния театър, където *skenographia* е било изкуството да се украсява театърът и декорът с живописни творби.⁴ За целите на конкретния изследователски труд обаче проследяването на развитието на понятието от античното му зараждане до модерността би довело до неимоверно разрастване на текста, а това би отклонило вниманието от основната му цел. Но така или иначе е изяснен смисълът, който се влага при употребата на термина в текста, а именно в неговото модерно значение, предложено от Патрис Павис в „Речник на театъра”. То е следното: „Понастоящем терминът „сценография” се използва все по-често вместо „декор”, с което се отхвърля идеята за украса и обвивка, все още битуваша в рамките на едно остаряло схващане за театъра като декорация. Сценографията заявява ясно желанието си да бъде вид писане в триизмерното пространство (към което би трябвало да се добави и времето измерение), а не изкуство на рисуваната завеса, каквото театърът се е задоволявал да бъде чак до епохата на натурализма.”⁵ Именно тази трансформация от плоскост към обем и нейната историческа обусловеност в българската театрална практика е изяснена в изследването.

Редица изследователи, като Дени Бабле и Арнолд Арънсън, разграничават декоративно – илюстративното разбиране на художествената страна на театралния спектакъл и триизмерното концептуалното решение, съобразено с фигурата и движенията на актьора. Тази опозиция, възникнала в края на XIX и началото на XX век, е свързана със зараждащите се авангардни течения в изкуството. Арънсън дава следната характеристика на тези промени: „модерната сценография е визуалното и концептуално единство. Тя въплътява базисна за постановката концепция или метафора и посредством ползването на единичен или модулен декор, или въвеждането на трансцендентни мотиви, изградената среда придава структурно единство на цялата продукция. Идеята за единство е реакция спрямо фрагментарния характер на голяма част от романтичната сценография на XIX в., в която съответствието между визуалните елементи е било спорадично и случайно.”⁶ Дени Бабле предлага определение, което не изхожда от историческия дискурс, а се позовава на чисто

¹ Павис, Патрис. Речник на театъра, С., изд. Колибри, 2002, с. 285

² Gay McAuley. Space in Performance. Making meaning in the theatre

³ McAuley, Gay. Space in Performance. Making Meaning in the Theatre, USA, University of Michigan Press, 2010, p. 23

⁴ Павис, Патрис. Речник на театъра С., изд. Колибри, 2002, с. 353

⁵ Пак там, с.353

⁶ Арънсън, Арнолд. Постмодерната сценография, сп. Хомолуденс, бр. 17, С 2014, с.289-290

визуалните белези на това, което се нарича сценография. А именно: „Сценографията има някои от характеристиките на архитектурата и скулптурата, например сценичните обеми са пластично аранжирани и боядисани доколкото декорът предполага изображение, цветна форма на света и дава на зрителя стриктно композиран (въпреки че трябва да изглежда случайно) ансамбъл от форми, линии и тоналности, които не е задължително да имат съвременно и директно значение. Скулпторът или дизайнерът е призван да създаде сценография, очаква се, че специалната вселена за пиесата с нейните задължителни начини на представяне ще бъде разпознаваема в дизайна на художника.”⁷ Чрез определенията на Арънсън и Бабле може да се направи изводът, че терминът „сценография” в театралния спектакъл следва да се разбира не просто като общо определение за цялата театрална история, а като модерна концепция служеща си със специално изградена система от образи. В определението, което дава, Бабле набляга на това, че сценографията е специфична за всяка една постановка и следва да предава в образи синтезираните от художника смисли на текста. Извън това понятие остава изкуството на рисуваната завеса и комплектите универсални декори, които функционират като фон на театралното действие.

Друг важен термин, който също мигрира в историческите периоди на театъра е „декорът”. Отново Дени Бабле дава обобщено определение за това какво следва да се разбира под това понятие в модерния театрален спектакъл. „Използването на френската дума *декор* е удобно, защото езиковите навици са дълбоко устойчиви, но това е един остарял термин, с който се асоциира показната пищност и украса. Днес, предимно в полето на драматичния театър, но също така в операта и балета, „декорът” е изгубил стриктно декоративната си функция. Декоративната задача вече не е да украси, да разкраси или да създаде обстановка на пиесата. Отвъд стилистичните разлики, съвременният декор се превърна в интерпретатор на драмата, в актьор предаващ своето послание на зрителя, като едновременно играе директно и индиректно с неговата чувствителност. Разбира се декорът вероятно все още посочва или поражда мястото на действието или участва в създаването на „пиршество за очите”, изисквано от някои жанрове. Но най-върховното превъплъщение на декора постановява, подчертава и разкрива театралната значимост на постановката.”⁸ В българската сценографска практика термините често се употребяват без да се имат предвид техните значения и исторически особености. Така например „сценография“, „декор“, „декоративно оформление“ се използват като синоними и с тях се означават както модерни, така и илюзорно-наподобителни подходи. „Оправдание” за смесването на понятията е фактът, че изследванията върху театралното пространство и сценографията в западноевропейската театрална теория датират от 70-те години на XX век.

Модерните концепции за сценичното пространство в европейската практика се свързват с експерименти на символизма и тези на зараждащия се експресионизъм. Безспорно най-авторитетните имена променили мисленето за сценичното пространство са Адолф Апия (1862 – 1928) и Гордън Крейг (1872 – 1966). Техните идеи от края на XIX и началото на XX век са в основата на революционните сценографски практики трансформирали визията на театралния спектакъл и дали тласък на много последващи експерименти, превърнали се в следствие в конвенции.

Влиянието на двамата реформатори отеква най-силно през 20-те и 30-те години когато се формират много от авангардните концепции за сцената и представлението, както при Брехт и Пискатор например, които се противопоставят на доминиращата

⁷Bablet, Denis. *The revolutions in staged design of the XX century*, Leon Amiel, 1977, Paris – New York, p. 263

⁸Op. cit., p. 291

илюзорна визия. Импулсът за промяна на натуралистична естетика е насочен най-вече към трансформиране на цялостната идея за театралния спектакъл. Това включва мисленето за актьора, неговата функция и взаимодействието му със средата, в която той се намира, музиката, костюмът и осветлението следва да работят заедно, за да се постигне един цялостен организъм.

Традиционната декорация в края на XIX век е формирана от отмиращата неокласицистична и романтична естетика на сцената. Характерното за нея са композициите от плоски рисувани кулиси, често дори в различни стилове, които ограничават мизансцена по ширината на игралната площадка. На големите европейски сцени тази технология е достигнала размерите на индустрия, в която са ангажирани не само художници и скулптори, но също инженери и много технически лица, работещи за реализирането на красиви сценични картини. Тази практика постепенно е изместена от зараждащите се реализъм и натурализъм. Стремешът вече е насочен към показване на човека в неговата характерна среда, което най-често е домът му и работното място. На сцената започват да се изграждат фотографски копия на жилища, фабрики и др. „Метафизичният човек трябва да бъде заменен от физиологичен и социален индивид, който е свързан с реалния свят. Замъците от папиемаше трябва да останат в историята. Декор на съвременния живот става апартаментът на буржоата, както и местата където пулсира ежедневието като: пазарът, железопътната гара, фабриката.”⁹ Въпреки това тези естетически концепции за сценичното пространство, живописната техника продължава да се използва за формирането на образи, но акцентът вече е поставен върху търсенето на достоверност и историческо съответствие със средата на пиесата, а не създаването на имагинерни светове. Детайлите придобиват особено значение и се изработват с голямо внимание, защото те трябва да бъдат верни на действителността. Дени Бабле нарича илюзионистичните практики „академизъм”¹⁰, поради изключителната прецизност достигаща до педантичност, с която се подхожда към отделните декоративни елементи. Тази линия на сценична визуалност е адаптирана в театралната практика на Станиславски и Немирович-Данченко. „Реализмът, натурализмът и символизмът получават синтезирана и плодотворна форма в Московския художествен театър.”¹¹ Васил Рокоманов подчертава, че режисьорите на МХТ не отделят голямо внимание на сценичната среда, а по-скоро ползват вече наложилите се течния, които се оказват подходящи да потопят актьора в необходимата атмосфера. Визията на спектаклите на МХТ изключително много се доближават до доминиращата академична практика на плоскостните комплекти декори. Въпреки провокативния опит на Гордън Крейг като сценограф на „Хамлет”, поставен от Станиславски в МХТ (1911), концепцията за четвъртата стена остава водеща, което приравнява спектаклите на тази иначе модерна театрална институция към консервативната визуалност. Въпреки това тази естетика се оказва изключително влиятелна. Имено тя е в основата на социалистическия реализъм, налаган в българската практика, а в последствие изиграва важна роля за неговото трансформиране. Визията на спектаклите на МХТ е добър изходен материал за формиране на новата естетика, тъй като нейната основна функция е да предлага на актьора среда близка или много подобна на действителността. В последствие тази база е развита, като отделните декорни елементи се изработват максимално достоверно и натуроподобно (в обем и мащаб) до постигането на пълен фотографски реализъм.

⁹Ор. cit., p. 16

¹⁰Ор. cit., pp. 16 -20

¹¹Рокоманов, Васил. История на сценографията. С., Национална художествена академия., 2017, с. 249

Тази първа уводна глава предлага също и обобщен поглед върху основните концепции, поставили началото на съвременното мислене за театралното пространство, които имат своя отзвук и на българската сцена. Анализирани са идеите за сценография на Гордън Крейг, Адолф Апия, Леополд Йеснер, Макс Райнхард и Всеволод Мейерхолд. Радикалното им скъсване с доминиращата натуралистична практика провокира много от модерните нововъведения в сценографията, някои от които се превръщат в неизменна част и от съвременния спектакъл.

Споменатите „Революционери“ в европейската сценографска практика се противопоставят именно на този триумф на „апартаментата“¹², продукт на академичния натурализъм. Апия, Крейг, Мейерхолд и др. се съпротивляват на това статукво и чрез своята дейност и манифестно заявяват визията си за сцената. Разбира се, фигурите променили театралното представление и сценографията не се изчерпват само с изброените тук имена. От гледна точка на влиянията, които достигат до българската сцена обаче, определено може да се твърди, че тя е формирана до голяма степен именно чрез естетика на натурализма и МХТ и в последствие разнообразена през въздействието на Апия, Крейг и Райнхард и в по-малка степен на Мейерхолд.

Втора глава, „Периодът между двете световни войни – развитието на сценографската практика в България“ представя българската театрална практика и формирането на визията на модерния спектакъл. Основно място заемат режисьорските практики на водещите имена в тези години: Хрисан Цанков и Николай Масалитинов, като разбира се не са пропуснати и значимите постановки на Исак Даниел и опитите на Гео Милев. Основната теза, която може да бъде изведена е, че утвърждаването на сценографията като смисловополагащ и изграждащ елемент в представлението е формирана изключително чрез обособяването на режисьорската фигура и идеята за цялостна концепция за театралния спектакъл.

В тази част важно място има и ситуацията в изобразителното изкуство в тези години. Художническите дружества „Родно изкуство“ и дружество на „Новите художници“ имат съществена роля във формирането на естетическите нагласи на сценографите, които са техни членове и работят активно както в полето на приложните, така и в полето на изящните изкуства. Някак естествено се появява и въпросът за двойствения характер на сценографията и поделянето ѝ (поради нейната визуална природа) между полето на театъра, изобразителните изкуства (живопис, скулптура) и архитектурата. Въпреки че в едно сценографско решение могат да бъдат открити всички тези елементи, влиянието на визуалните изкуства е дотолкова, доколкото материалността и образите, с които борави тя принадлежат към определени стилове, течения и художествени практики.

В десетилетията между двете световни войни театралната практика преминава през различни естетически влияния, които водят своето начало най-вече от западноевропейското изкуство и формите на руския авангард. Въпреки това обаче в българската културна среда никога не се достига до радикалните форми на европейския авангард.

В книгата си „История на българската сценография“ Вера Динова-Русева резюмира доминиращите сценографски стилове в 20-те години на ХХ век: „Сценографското наследство от 20-те години в българския театър отразява три основни направления: реалистично, формирано под влиянието на естетиката на МХАТ, новаторско, изградено под въздействието на естетическите концепции на авангардния руски театър и западноевропейския символистичен и експресионистичен театър, и

¹² Педантичното изграждане на интериори, реплики на жилищата на буржоазията.

натуралистично направление с илюзорно-живописен характер в духа на общеевропейската сценографска школа от края на XIX и началото на XX век.”¹³ Въпреки спорните моменти в този труд, силно обременен от нормите на нормативната естетика, направените заключения до голяма степен изразяват реалното състояние на сценографската практика в тези години. Следава да направим уточнението, че все пак доминиращата практика е илюзорно-живописната, а останалите две присъстват в постановките на Хрисан Цанков и Никола Масалитинов.

Пожарът в сградата на Народния театър от 1923 г. е един от формалните поводи за промяна на доминиращата практика на комплектите декори. Практиката на модулните комплекти декори е силно ограничена, но не и прекратена напълно. Въпреки, че вече не се поръчват пълни комплекти от чужбина, в ателиетата на театъра продължават да се произвеждат универсални кулиси, които могат да бъдат използвани за различни спектакли. Подходът за изграждане на пространството чрез плоскостно разрисувани картини съществува в Народния театър чак до края на 50-те години. За сметка на това универсалните комплекти декори все по-рядко се появяват на сцената.

В края на 20-те години с навлизането на все по-вече режисьори, обогатили своя опит по европейските сцени, индивидуалната за всяка една постановка визуална среда започва да се възприема като необходимост, а не като лукс и излишна режисьорска претенция. Това е и повратната точка в развитието на сценографията, което на практика стимулира нейното професионализиране и в естетическо, и в техническо отношение.

В търсене на силна режисьорска фигура, отговаряща на изискванията за реализиране на цялостни, въздействащи спектакли, разкриващи в пълнота текста на пиесата, както и актьорския и сценичен потенциал – очаквани от първата ни сцена, в Народния театър като гост режисьори са поканени Гео Милев и Исак Даниел, които в началото на 20-те години заявяват театралните си концепции.

В театъра обаче, в първата половина на междувоенния период, опитите повлияни от европейския авангард (каквито са постановките „Мъртвешки танц“ и „Електра“ на Гео Милев) остават единични и се смятат по-скоро за екстравагантност, отколкото за трайни тенденции, които могат да доведат до съществена промяна в цялостния облик на сценичната практика. Едва в началото на 30-те години Исак Даниел е поканен в Народния театър. Той поставя „Кориолан“ (1931) от Шекспир и „Мнимият болен“ (1931) от Молиер. Обстановката на първата сцена вече е променена. От средата на 20-те години тук активно работят двете основни режисьорски фигури – Николай Масалитинов и Хрисан Цанков, с чието назначение: „... Народният театър приключва прехода си от лутането между радикални и конвенционални идеи за своето обновяване към една умерена художествена политика”¹⁴. Спектаклите на Даниел впечатляват със стилово единство и сила на посланието, качества на постановката, които рядко са постигнати на сцената в тези години.

Не само Исак Даниел, но и Гео Милев, Хрисан Цанков и Боян Дановски изцяло се отказват от илюстративността на пространството. Те възприемат декора не като описателен, а като смислообразуващ елемент, който е също толкова въздействащо и важно средство за реализиране на експресионистичните им концепции, колкото и актьорското изпълнение. Друг важен момент е осъзнаването и използването на триизмерното сценично пространство. Активното провеждане на мизансцени по

¹³ Динова-Русева, Вера. История на българската сценография. С., изд. Български художник, 1975, с.174

¹⁴ Николова, Камелия. Режисьорът в българския театър 1945 – 2015: от социалистическия реализъм до постмодернизма, планов проект ИИИЗк. към БАН, 2015, с. 22

вертикалите и дълбочината на сценичната площадка все по-често се наблюдава в спектаклите на Народния театър през 30-те и 40-те години.

С появата на Хрисан Цанков (стажувал в театрите на Макс Райнхард) като режисьор в Народния театър от средата на 20-те години похватите повлияни от експресионизма постепенно се утвърждават като естетическа линия в едниумерени граници, съчетани с идеите за синтетично изкуство. Постановките на Цанков, чрез които той най-силно заявява своята концепция и идеи за театър са: „Тебеширен кръг” от Клабунд, сценография Иван Пенков (1926), „Дибук” от Ан-ски, сцен. Ал. Миленков (1929), „Благородникът” от Молиер, сцен. Макс Мецгер (1929) и др. Методът, който той развива и се проявява ярко в тези спектакли е повлиян от похватите на Райнхард, но се усеща и влечението му към условния театър, стилизацията и универсализирането на темите и образите. Цанков се опитва да подчини всички елементи на представлението на режисьорската си идея.

До средата на 40-те години на ХХ век Хрисан Цанков и Николай Масалитинов са основните постановчици на първата ни сцена. Масалитинов е назначен в Народния театър през 1925 г. и почти веднага след първия му спектакъл - „Дванайсета нощ” от Шекспир, е избран за главен режисьор. Неговият режисьорски подход и стил на спектаклите му са приети единодушно от критика и публика. За разлика от топлия прием на Масалитинов, първите постановки на Цанков се възприемат резервирано. Въпреки това в последствие двамата режисьори чрез своите стратегии за постановката задават посоката на развитие на основната театрална институция в страната. Масалитинов се утвърждава като майстор в пресъздаването им на театралната сцена. Неговите постановки на „Майстори” на Р. Стоянов (1927), „Големанов” на Ст. Л. Костов (1928), „Албена” на Й. Йовков (1929) и др. превръщат тези пиеси в класически за българския театър. По отношение на пространството обаче Масалитинов демонстрира консервативно отношение и се придържа към илюзорната изразност.

Сценографите от първото поколение театрални художници¹⁵ (Иван Милев, Иван Пенков, Асен Попов, Макс Мецгер, Пенчо Георгиев, Евгени Ващенко), които започват своята театрална кариера в междувоенните години изграждат своя стил и вкус през практиката на изящните изкуства – предимно живопис и графика. Макар да получават специализирано сценично образование, те са също така и активни живописци, които неизменно участват в художествения живот на страната. Двете сфери на творчеството им неминуемо си взаимодействат като двупосочно си предават енергии.

Стремжът към създаване на национален стил в театъра (както формиране на драматургия, така и визуалния ѝ израз на сцената) и в пластичните изкуства (изразяващ се в движението „Родно изкуство“) е общ за времето между двете световни войни. На сцената *родното* се постига чрез поставянето на българска драматургия и изграждането на визуалния ѝ образ, като битово-натуралистичните подходи си съперничат с по-условни и лаконични решения, инспирирани от модерната европейска практика и теченията в българското изобразително изкуство.

На театралната сцена опозицията родно – чуждо се изразява най-вече в спора за поставяната драматургия и темите, които тя засяга. Модерните европейски идеи се разглеждат през призмата на националната чувствителност, като винаги се търсят близостта и паралелите между двете.

Родното в изкуството след средата на 20-те години не е етнографското наподобяване на бита на селото, а търсенето и преоткриването на „духът, вътрешната, постоянна същина на родното.”¹⁶ Отличителните белези на произведенията, създадени

¹⁵ Поколението театрални художници са проследени в Четвърта глава.

¹⁶ Аврамов, Димитър. Диалог между две изкуства. С., изд. Бълг. писател, 1993, с. 213

в традициите на движението са: обобщение и стилизиране на образа на селянина чрез извличане на типични черти от натурата; пресъздаването на образи от селото през персоналната чувствителност на всеки художник; жестът и позата са превърнати в знаци и обобщения. Наред със съдържанието, художествената форма на произведението също има своите характеристики – преди всичко това е декоративността: стилизация, полуобемност на образа, двупланова композиция, суровост на цветовете и т.н. Формата е експресивна. Художниците не се съобразяват с линейната и въздушна перспектива, пропорциите на предметите, техните естествени цветове и източниците на светлина. За представителите на „Родно изкуство” „цветът, линията и формата са в същинския смисъл на думата изразни средства, сиреч пластични съответствия на вътрешни състояния.”¹⁷ Всичко това определя синтетичния характер на произведенията на автори като Майстора, Иван Милев, Цанко Лавренов, Златю Бояджиев, Стоян Венев, Иван Пенков, Дечко Узунов и др. Милев и Пенков разработват тези характеристики на сцената в съвместните им проекти в 20-те години.

Дружеството на новите художници, е другото обединение, имало основна роля за развитието на българското изобразително изкуството в периода между двете световни войни. Тук членуват предимно млади художници (завършили образованието си в началото на 30-те), които искат да се оттласнат от вече утвърдените си колеги и техните методи и идеи, смятайки ги за остарели, далечни и излишно идеализирани. Те настояват, че изкуството трябва да бъде обвързано с действителността, с обикновените хора и техните проблеми и в същото време да бъде подчинено на най-модерното в живописата, графиката и скулптурата. Тази група е и основната сила, която движи развитието на изобразителното изкуство до средата на 40-те години, нейни представители са едни от най-влиятелните и авторитетни художници и след комунистическия преврат. Формираните около дружеството автори са определяни като най-авангардната формация художници. Те се противопоставят на идеалистичните стремежи за преосмисляне на традициите, връщането и интерпретирането на образците на народното творчество и средновековните икони. „Новите” настояват изкуството да започне да отразява избягваните до сега теми за реалното състояние не само на българското село, но и на града, където социалните противопоставяния и конфликти стават все по-отчетливи и според тях няма нужда да бъдат прикривани зад идеализирания образ на някогашното село. За разлика от идиличните представи на „Родно изкуство”, „Новите” поемат по пътя на борбата за социална справедливост, стремейки се към правдиво изобразяване на действителността, превръщайки в главен герой на своите творби работника, съвременната техника и машини, както и градския пейзаж с неговите неугледни и занемарени пространства (дворове и задни улички).

Противопоставянето в темите е очевидно, но „Новите” не отричат постиженията на движението „Родно изкуство”. И двата „лагера” напълно се отказват от академичното изграждане на обемите и анатомично вярното изобразяване на човешките фигури. Те подчертават социалните несправедливости, като изострят грубите черти, кривите линии и суровите цветове. Различията в изграждането на формата изпъкват. „Новите” са много по-близки до актуалните модернистични течения в Европа и с лекота възприемат техните изразни средства вместо да търсят уникалността на локаното.

Сценографите, които са изявени членове на това движение са Иван Пенков (напуска „Родно изкуство” и от началото на 30-те години започва да излага свои произведения в общите изложби на „Новите”) и Преслав Кършовски, тук са още Иван

¹⁷ Пак там, с. 218

Фунев, Васка Емануилова, Александър Жендов, Стоян Венев, Иван Ненов и др. Групата наброява над 50 художници – живописци, графичи, скулптори, приложници.

Изкуствоведът Красимир Илиев определя периода между двете световни войни като времето, в което са създадени най-ценните творби в българското изобразително изкуство.¹⁸ Съчетаващи традиции, съвременност, индивидуален почерк и колорит. Това са годините когато обменът на идеи между България и Европа е най-интензивен. Голяма част, не само от художниците, но и от актьорите и режисьорите са учили или специализирали в Германия, Франция, Италия и Русия, от където пренасят най-актуалните идеи за изкуството.

Сценографите, които работят на сцената на Народния театър в междувоенния период, а и след това, получават своето образование главно в Германия, Франция и Русия, от където пренасят и актуалните за времето на модернизма влияния от течения като кубизъм, футуризм, експресионизъм, политическия театър на Брехт, идеите за театър на Мейерхолд, познават спектаклите на Райнхард, запознати са с концепциите за сцената на Апия и Крейг. Характерни черти на които са: условният декор, конструкцията, обемите, раздвижената сценична площадка, прожекцията, ярките цветови композиции, оголената сцена, контрастното и насоченото осветление, синтетичността на сценичния образ и т.н. Елементи, които категорично скъсват с традицията на натуралистично изгражданото представление. В същото време те не остават равнодушни като художници пред проблемите, които двете споменати дружества „Родно изкуство“ и „Новите художници“ се опитват да разрешат в търсенето на национален художествен стил. Не само съвременната европейска театрална практика е рефлектирала върху техните идеи, влиянието на изобразителното изкуство също оказва много силни естетически следи. Това се наблюдава в решенията, които Иван Пенков създава за постановките на Масалитинов върху българската драматургия. Там Пенков проявява своя афинитет към стилизацията на народностните мотиви и представянето им през една нова перспектива – тази на орнаментиката на сецесиона. Пенков умее да се колаборира с различните режисьори като намества собственото си разбиране за сценичната среда според различните режисьорски концепции. Така в постановката на „Хъшове“ (1931) от Иван Вазов, заедно с Хрисан Цанков, той изчиства пространството от „тежестта“ на бита и поставят действието в условна среда¹⁹. Това е нетрадиционен, дори новаторски подход към подобен род пиеса, реализирана в тези години, натоварена с особеностите на родното. Режисьорът и сценографът успяват да избегнат илюстрирането като сведат битовите елементи в декора до стилизирани знаци.

Съпротивата на сценографите срещу остарялото разбиране за функцията на декора среща разбиране и подкрепа в колаборацията с конкретната режисьорска фигура. Сценичната практика е повлияна и от общата атмосфера и стремеж към новите идеи, завладяла всички сфери на изкуството и живота в периода между двете световни войни – стремеж за преосмисляне на родното и интерпретиране през националната перспектива на модерните течения. На сцената на Народния театър тези елементи са вплетени в постановъчните решения и рядко се прилагат в чистия им вид, а се интерпретират през разбиранята за национална традиция. Усъвършенстването на техниката и технологията за реализирането на тези нововъведения на сцената също се оказват едни от същностните фактори за успешното им внедряване в практиката на Народния театър. Това са осъвременената механизация (след пожара тя е подменена),

¹⁸ Илиев, Красимир. Форми на съпротива. С., СГХГ, 2016, с. 8

¹⁹ Динова-Русева, Вера. История на българската сценография, С., изд. Бълг. художник, 1975, с. 204-205

възможностите за контрастно цветно осветление, въвеждането на нови материали при изработването на декорите.

Сценографите, които са повлияни от модерните течения и ги адаптират към българския театър са вече споменатите Иван Милев (има много кратка практика като сценограф), Иван Пенков, Макс Мецгер, но също така Асен Попов, Евгени Ващенко, Пенчо Георгиев и др. Някои от тях, както и по-възрастният Александър Миленков – първият български професионален сценограф (представител на академичната театрална живопис), продължават да работят в Народния театър и по-късно в годините на комунизма.

Третаглавае основна за дисертационния труд. Тя е разделена на три части или подглави, които имат за цел да изяснят линията на развитие на сценографската практика в изследвания период. Първата част, **„Обществените промени в периода от средата на 40-те до края на 60-те и отражението им на сцената на Народния Театър“** въвежда в общата социокултурна рамка на комунизма, в която се открояват две основни фази на сталинисткия модел (т. нар. период на култ към личността) и на размразяването (след провеждането на Априлския пленум през 1956 г.). В тази контекстуална глава са очертани и основните характеристики и похватиза налагане на новия творчески метод – социалистическия реализъм.

Първите 4-5 години след комунистическия преврат през 1944 г. в сферата на изкуството, все още съществува известно стилово многообразие. Могат да бъдат открити различни индивидуални почерци, а актуалните теми от обществения живот са ярко отразени през личните интерпретации. Ключовото събитие, което се смята за начало на съветизацията на страната е Петият конгрес на БКП през 1948 г., който начертава перспективата за развитие в следващите години. Този форум определя началото на методичното налагане на социалистическия реализъм като единствения възможен метод в изкуството, който остава задължителен (с различна сила за отделните фази) за времето на комунизма. Неговата най-тежка форма е нормативният социалистически реализъм²⁰, в който уеднаквяването на творческите подходи заличава всеки спомен за индивидуалност, стил и изразяване на лична позиция и собствен подход или интерпретация на избраната тема. В сталинистките години методът се превръща в единствено възможния приложим подход за създаване на художествено произведение. Най-важните му характеристики са партийност, идейност, народност, масовост и т.н. Стриктното налагане на тези принципи на практика насилствено прекратява естествените процеси на развитие в българското изкуство и култура и ги сковават в идеологическа хватка. Този период приключва официално с провеждането през 1956 г. на друг важен партиен форум - Априлският пленум, организиран по примера на XX Конгрес на комунистическата партия на Съветския съюз. Той бележи началото на така нареченото размразяване, чийто първи знаци започват да се усещат още след смъртта на Сталин през 1953 г., когато става възможна известна либерализация в културата и изкуствата първо в Съветския съюз, а след това и в България. Краят на този процес е сложен през 1968 г. с потушаването на Пражката пролет и започналото ново затягане на режима. Времето между Априлския пленум и пражките вълнения е противоречив и сложен етап, белязан от редица събития, които формират вълни на затягане и разхлабване на режима. Развенчаването на култа към личността поставя началото на пътя към трайно компрометиране на догматичния

²⁰ По определението на Пламен Дойнов в Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ, изд. Сиела, С. 2011, с. 68

метод в изкуството. Според изследователи като Пламен Дойнов 1956 г. може да се приеме и като годината поставила началото на края на режима.²¹ Тогава е поставено началото на процеси, които постепенно ще доведат до окончателното рухване на тоталитарната система. Отварянето на вратата към либерализиране на системата вече трудно би могла да бъде затворена отново напълно. И въпреки, че до края на комунизма се отчитат периодично нови затягания на режима, те са значително по-внимателно налагани. Основните понятия като: „социализъм“, „партийност“, „народност“, „социалистически реализъм“ и т.н. са разклатени и търпят все по-големи амплитуди между по-догматични и по-демократични интерпретации.

Ромео Попилиев описва подчинението, в което е изпаднало театралното изкуство след комунистическия преврат по следния начин: „Българският театър наистина прегръща най-бързо промяната след 9 септември 1944 г. и веднага бива колонизиран както от новата идеология, така и от съветската и руска драматургия. Това е и причината до 1956 г. в него да отсъстват цензурни скандали. Забраняването го няма, защото няма какво да се забранява; автоцензурата на творците и на ръководствата на театрите под опеката и грижата на Репертоарния отдел, както и на местните партийни идеолози си върши гладко своята работа.“²²

В годините след преврата визуалната страна на театралния спектакъл, както и всеки елемент на представлението са подложени на силна критика, а художниците новатори в театъра са принудени да се върнат към онова, което са превъзмогнали с много усилия във времето между двете световни войни.

Първите 3 – 4 години след политическия преврат до историческия Пети конгрес на БКП се наблюдава значителна динамика в сферата на изкуствата. Въпреки чувствителната за всички и на всички нива подмяна, типичните за междувоенния период тенденции в изкуството все още са част от културния живот, макар и силно редуцирани. Тези процеси се наблюдават както в литературата, изложбените зали, така и на сцената.

Постановките, които следва да бъдат посочени като примери за това са „Фуенте Овехуна“ от Л. де Вега, реж. Стефан Сърчаджиев (1946) и „Младагвардия“ от Ал. Фадеев, реж. Боян Дановски (1947). Те са едни от последните спектакли, където все още може да се усети духа на предхождащата епоха. Тези ярки постановки са символ на въодушевляването на част от артистите, симпатизиращи на политическите промени, които се надяват, че със създаването на епични, мащабни представления ще успеят да отговорят адекватно чрез езика на изкуството на случващите се трансформации в обществото. След Петия конгрес на партията и приетите директиви за развитието на изкуството и културата обаче похватите, които те умело употребяват като сценичната условност например, започват старателно да се избягват. Ентусиазмът им е попарен още в самото му зараждане. Дори тези две изначално правилни, от идеологическа гледна точка, постановки биват критикувани за допуснатите „прегрешения“ като: символно използване на цветовете, експресия на светлината и различни ефекти, ярката образност на сценографските елементи, сведени до символи и знаци.

В самия край на 1948 г., по време на V конгрес на БКП на практика се обявява посоката, в която ще се развива българската държава: „... официално е прието, че няма друг път към социализма, освен съветския и че новият строй може да се гради само на

²¹ Дойнов, Пламен. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ, изд. Сиела, С. 2011, с. 91

²² Попилиев, Ромео. Забраняването-позволяване на драматическите текстове на съвременна тема от средата на 40-те до 80-те години на XX век. планов проект, ИИИЗк. към БАН, 2015, с. 54

основата на диктатурата на пролетариата.²³ Оттук следват и значителни промени в икономическа, социална и идеологическа посока, които след промяната на различни закони повеждат страната към съветизация. В доклада „Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт“, който Вълко Червенков изнася и в последствие придобива значението на резолюция, категорично заявява каква трябва да бъде ролята на науката и изкуството в този процес: „...такова задълбочено развитие на художествената литература (проза и поезия) по пътя на социалистическия реализъм, при което тя да няма други интереси освен интересите на народа, на държавата и със своето правдиво отражение в художествени образи на борбата на нашия народ за прехода от капитализъм към социализъм да помага на Партията, на Отечествения фронт и държавата да възпитават народа, а особено младото поколение, в преданост и вяроност във великото дело на социализма (...)²⁴ Това изискване в последствие се прилага към всички изкуства. В следствие на което се случва обезличаването на индивидуалните стилове на различните творци. Започват да се избягват всички форми на стилизация, обобщения, универсализиране на теми и образи. „Действителността“ се превръща в единствен източник на вдъхновение. „...вярно и правдиво отражение на действителността в перспективата на борбата и победата на пролетариата.“²⁵ Действителността, каквато е разбрана от партийната идеология, е различна от ситуацията, в която се налага да живеят хората. Това разминаване поражда и основния проблем на социалистическия реализъм – необходимостта да се показва светът такъв какъвто трябва да бъде, а не такъв какъвто е.

Властта възприема Народния театър като институцията, която трябва да бъде пример за останалите театри. Следователно от нея се очакват най-високите резултати в художествено отношение както и спектаклите, които на практика да онагледяват прокламираните от партията директиви. Изискванията за създаването на „правилния“ спектакъл са отправени преди всичко към режисьора. Той е пряко отговорен за успеха или неуспеха на дадено представление. Руската класика, съветските пиеси и новите български драми с теми от съвременната действителност (както се определят пиесите с комунистическо съдържание) стават неизменна част от репертоара още в първите няколко години след преврата. Това обаче не е достатъчно, за да се превърне първата ни сцена в „проводник на новите идеи“, които трябва да бъдат наложени и пропагандирани от нея. Необходима е и форма, която да олицетворява това „новаторство“ и чрез която то може да се пропагандира – това е социалистическият реализъм и неговата сценична реализация, правилно разбрана и проведена от театралната практика.

Театралната критика, като изключим първоначалните ѝ стремежи да разшири рамките на социалистическия реализъм, приема да го съблюдава и да коригира артистите, да дава препоръки и да закача етикети. Сценографията обаче не е във фокуса на ежедневните рецензии. Изключително малко и спорадични са специализираните статии върху сценографията в годините между Петия конгрес и Априлския пленум. Тяхната поява обикновено е свързана с провеждането на специални форуми като театралните прегледи²⁶ или общите художествени изложби (ОХИ)²⁷,

²³ Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944 – 1956, планов проект ИИИЗк. към БАН, 2015, с. 6

²⁴ Червенков, Вълко. „Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт“, сп. Изкуство, бр. 1, 1949, с. 19

²⁵ Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те“, изд. „Петко Венедиков, С., 2009, с. 30

²⁶ Първият преглед на българската драма и театър е проведен през 1949 г. като преглед на провинциалните театри (Бургас, Варна, Пловдив и Русе). През следващата година тази практика е

където сценографите излагат както театрални проекти, така и свои живописни и приложни творби. Липсата на подобни материали се обуславя и от характера на визуалните решения, които се реализират на театралната сцена. Те спазват изискванията за реалистичност, идейност, партийност и т.н. и следователно с нищо не провокират реакцията на критиката. Това е и причината сведенията за голяма част от пространствените решения на спектаклите от периода да се свеждат до няколко изречения. В голяма част от задълбочените и обемни анализи на постановки не се споменава за средата, в която се развива действието, нито дори името на сценографа. Този факт е показателен за ролята, която сценографията има в голяма част от спектаклите на Народния театър в сталинистките години. Тя се възприема единствено като фон на действието. Там където обаче художниците са си позволили да напуснат зададените от драматурга предели – критиката реагира. Тя реагира на всичко онова, което бегло напомня на публично заклеймените буржоазни форми или по някаква причина не изобразява дословно описаната в текста среда, неволно разминаване на цветовете или асинхрон между астрономическото време на действието и осветлението и т.н. Единственото изискване към сценографията е да отразява вярно мястото на действието. Не се позволяват интерпретации относно декорите или костюмите. Епохата, в която се случва действието трябва да бъде прецизно представена. Цветовете също са обект на повишено внимание. Те трябва да са цветовете на работниците – бледи, такива които не създават усещане за класови различия и друга политическа принадлежност от наложената. Разбира се всички тези „препоръки” поставят пред сценографите нови предизвикателства.²⁸ Цветовете ограничения изключително бързо превръщат сцената в сив, еднообразен фон на мизансцена. Там където някой сценограф си е позволи да градира настроения, сцени и персонажи чрез колорита и степенуването на цветовете или светлината веднага е обвинен в самоцелни, нереалистични „изкривявания” или естетизации. След „Фуенте Овехуна” и „Млада гвардия” до средата на 50-те години няма постановка на сцената на Народния театър, в която тези изисквания да не са спазени почти изцяло.

Проблемът за „вълнуващия спектакъл” на социалистическия реализъм намира своето разрешение през 1951 г. с поканата на съветския режисьор Борис Бабочкин. Той поставя на сцената на театъра знаковите за социалистическия реализъм на българска сцена постановки „Лайпциг 1933” от Компанеев и Кронфелд (1951), „Разлом” от Борис Лавренъв (1951) и „Дачници” от Горки (1952), където художник е Евгени Ващенко. Решението на Ващенко предизвиква еуфория сред зрителите още с отварянето на завесата. Въодушевлението е предизвикано от изключително майсторката рисунка на художника, в която той създава илюзия за дълбочина и безкрайни простори.

Нормативната естетика на социалистическия реализъм, наложен като единствения възможен метод в изкуството в годините на сталинизма, сама по себе си е обект на изследванията на редица изследователи. Тук няма да се впускате в опити за преразказване на процесите, които я формират, а само ще ползваме заключенията обобщаващи основните характеристики на този така наречен „творчески метод”. В книгата си „Социалистическият реализъм. Теория, развитие, упадък” Едвард Можейко разглежда метода през историческите процеси на формирането и утвърждаването му, главно в литературата на страните от СССР и източния блок. Авторът подробно излага

разширена, а през 1959 г. се превръща в регулярна, като се отваря за всички театри в страната. А събитието придобива статут на национален форум – най-важния в театралния живот, провеждан веднъж на 5 години.

²⁷ Традиционно ежегодно събитие, но в сталинистките години се провежда с прекъсвания.

²⁸ Топалджикова, Анна. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те. С., изд. „Петко Венедиков”, 2009, с. 279

стъпките и принципите характеризиращи метода и предлага следното разграничаване между художествения стил реализъм от XIX век и социалистическия. Можейки прави следното обобщение: „... социалистическият реализъм се отличава с това, че може да бъде възприеман единствено като историческо явление.“²⁹ Поради политическите обстоятелства, в които възниква не би могло да се твърди, че социалистическият реализъм е естествена реакция на някой от съвременните за периода на 20-те и 30-те години течения в изкуството. В основата на метода са залегнали характерните за „традиционния реализъм“³⁰ техники на изобразяване на действителността. Тази взаимосвързаност проследява и Димитър Аврамов в книгата си „Летопис на едно драматично десетилетие“, където определя социалистическия реализъм в българското изобразително изкуство като връщане към стила на майсторите от XIX и началото на XX век като: Иван Мърквичка, Ярослав Вешин, Антон Митов и др.

В театъра и конкретно в сценографията обаче трудно бихме могли да говорим за буквален пренос или заимстване на практики типични за края на XIX век и предвоенния период, тъй като социалистическият реализъм в сценографията стъпва върху голяма част от модерните концепции за пространството, но ги пречупва през естетиката на наподобяването характерна за натурализма. Така например идеята за съчетаването на фигурата на актьора с триизмерното сценично пространство (методично разработвана от Крейг) се прилага в нейния най-елементарен вариант до постигането на тотален буквализъм на сцената – фотографско наподобяване на действителността, докато традиционният натурализъм все пак остава в една плоскостно разработвана „реалност“. Обемните конструкции са част от пространството дотолкова, доколкото трябва да изпълнят задачата на подробния преден план, където се случва действието. Типичното за края на XIX век решение на пространството чрез рисуване кулиси – съответно интериори и екстериори и стандартното им подреждане във всяка една постановка без значение на жанра или фабулата ѝ, е заменено от индивидуално решение за средата във всеки отделен спектакъл (особено когато говорим за спектаклите на Народния театър). Практиката на връщане или използване на похвати от миналото, като рисуваните кулиси, се наблюдава единствено като средство, което сценографите използват, за да постигнат максимално илюстративен резултат (главно в задния план на сцената, който чрез средствата на перспектива придава усещане за дълбочина). Именно чрез този компонент на сценичната среда би могло да се потърси пряко сходство между нормативната естетика на социалистическия реализъм в живописата и сценографията. Живописните техники, които художниците прилагат на сцената за изработка на кулисите са техниките на XIX век, които живописците са принудени да използват и за създаването на картините си. Също така изискванията към сценичната среда и към живописното платно са едни и същи – правдиво да отразяват живота в неговата революционна перспектива. Единствено средствата за постигането му са различни. В единия случай подробно разработено платно, чрез академичната техника, а в другия стриктно изпълнение на авторските ремарки и детайлното им пренасяне на сцената.

Връзката между традиционния реализъм и социалистическия реализъм обаче може да бъде проследена единствено в стремежа към правдивото отразяване на действителността, твърди Можейки. Въпреки, че партийните функционери и критиците се надпреварват да сравняват и да посочват като примери за подражание произведенията на традиционния реализъм между тях съществуват непреодолими

²⁹ Можейки, Едвард. Социалистическият реализъм. Теория, развитие, упадък, С., изд. „Св. Климент Охридски“, 2009, с. 28

³⁰ Определение на Можейки, с което авторът нарича реализма от XIX

разлики. „... ако реалистът от XIX век е създавал собствен модел на действителността в името на универсални хуманистични идеали, като напр. добродетелност, справедливост, усет за прекрасното или щастieto, и не е предлагал конкретна програма за поправка на съществуващото зло, то социалистическият реалист подчинява своята творческа индивидуалност на идеалите на социализма и се разкрива като радетел на социалистическата революция в световен мащаб. Неговата художествена перспектива се ограничава от актуалните изисквания на политическата борба и от изцяло предопределената „историческа необходимост“, разбираана като преход от капитализъм към социализъм.”³¹ Към всичко това трябва да добавим и стиловите ограничения, които изключват възможността всеки автор да представя собствена техника, колорит, композиционни решения и други „нереалистични” или „индивидуалистични” подходи, представящи живота от друга гледна точка, различна от борчески-идиличната и колективната.

Събитието с голямо значение за българската театрална действителност, още преди да бъдат произнесени речите на Априлския пленум, което поставя важни въпроси за разбирането на социалистическия реализъм в българската практика, е гостуването на съветския театър „Моссовет” (1953). Театралната естетика, в която работи трупата е социалистически реализъм в съчетание с метода на Станиславски. Единствената възможна естетика и в българския театър. Въпреки това гостите оставят усещане у българските си колеги и критици за голямо различие между двете практики. Въпреки прилагането на идентичен универсален метод резултатите са различни. За първи път от 1948 г. на страниците на официални печатни издания се чуват гласове на критика към начина, по който единственият метод се прилага у нас. Гостуването на „Моссовет” извежда на преден план питането защо рамките на реализма се разбират толкова ограничено у нас и принуждават изкуството да използва шаблони, когато дори в Съветския съюз съществуват стилови различия. Повече от година след заминаването на трупата продължават да се правят анализи и изводи за състоянието на българския театър. За първи път от средата на 40-те години е отворено пространство за дебат относно наложения консерватизъм и схематизъм, който се продуцира в театъра и който напълно е обезличил творческите индивидуалности. Поставя се и въпросът за ролята на сценографията като същностен елемент в цялостното решение за постановката.

Първият, макар и плах, опит за надмогване на закостенелите разбирания по отношение на сценичното пространство в Народния театър е през 1955 г. с премиерата на спектакъла „Дон Карлос” от Шилер, реж. Кр. Мирски със сценографи Иван Пенков и арх. Владимир Трендафилов. Това е постановката предвестник на „размразяването“ в сценографията.

Официализирането на ревизионистичните импулси е направено през 1956 г. в рамките на провения се в началото на април пленум на ЦК на БКП, станал известен още като Априлския пленум.

1956 г. е преломна не само поради знаковия пленум и приетите директиви, но с факта, че в нейния край – през ноември, е брутално потушен опитът на унгарците за революция и промяна на наложения комунистически режим. Тези събития внасят нови студени вълни в обществения и културен живот и обострят взаимоотношенията на интелигенцията с властта. От своя страна, партията в лицето на новия лидер Тодор Живков (избран през 1955 г. за първи секретар на БКП³²), започва сложна игра на

³¹ Можейко, Едвард. Социалистическият реализъм. Теория, развитие, упадък, С., изд. „Св. Климент Охридски”, 2009, с. 28

³² Дойнов, Пламен. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ, изд. Сиела, С. 2011, с. 93

„отпускания и затягания”, „позволявания и забранявания”, която артистите трябва да предусещат и към която да се нагаждат.

След отприщването на дълго потисканите енергии и стремежът на артистите да си възвърнат изгубеното в годините на сталинизма, в началото на 60-те години започва да се говори за ограничаване на процесите на приобщаване към социалистическата естетика на доскоро отричани течения. Либерализирането трябва да бъде овладяно и вкарано в конкретни рамки. Като връхна точка на процесите започнали през 1956 г. и малко преди това се приема 1962 г. Това е и годината, когато Тодор Живков съсредоточава цялата власт – партийна и държавна, в ръцете си. Румяна Николова подробно описва поредицата от събития характеризиращи динамиката на времето както и последвалото ограничаване на либерализацията.³³ Дебатът в изкуство е за границите на реализма – докъде стигат те и какво е мястото на условността в света на социалистическия реализъм. Този въпрос се повдига вълнообразно във всички изкуства.

Необходимостта от преосмисляне на понятията „реализъм“ и „условност“ започва да се обостря все повече след пленума. Възможността да се приемат за реалистични течения и стилове, които до този момент са били категорично отхвърляни, отваря вратата към „възраждане” на заклеимяваното като формалистично изкуство, утвърдено в годините между двете световни войни. Преди всичко това са импресионизмът, някои форми на експресионизма например и разбира се проявите на „родното” в изкуството. Въпросът за необходимостта от съвременни интерпретации на традиционното народно творчество и изграждането на национален стил е повдигнат с нова сила. Димитър Аврамов представя процеса като обръщане на творците към колорита на българското село с неговия бит и занаяти.³⁴ Те се интерпретират, стилизират, използват се типичните за народното творчество форми и цветове. В сценичната практика това означава преосмисляне на начина, по който се поставят историческите пиеси и произведенията от българската класика. Илюстрирането на бита вече не е толериран подход. Режисьорите и сценографите се насърчават да търсят обобщените образи, които носят духа на отминалото време, а не да го пресъздават с етнографска точност.

Допускането, че социалистическият реализъм може да разшири границите си и да позволи различни стилове, които могат да бъдат определени по някакви причини като реалистични прониква на сцената на Народния театър преди всичко през сценографията. Истинското либерализиране на театралната практика обаче се случва извън тази институция, която за дълго време остава пазител на канона. Въпреки това в Народния театър също се наблюдават интересни процеси на размразяване, които са съпроводени от ярки сценографски концепции. Това става възможно от една страна благодарение на промяната в политическата обстановка, но също така и с натрупването на редица фактори като: разширената и разширяваща се театрална мрежа; систематичното навлизане в практиката на млади режисьори, актьори и сценографи, които „захранват” театрите в провинцията; формирането на нова драматургична вълна. Събирането на всички тези обстоятелства поражда силни енергии, които биват внимателно насочвани, канализирани и използвани от Партията за реформирането на скованото от догмите на социалистическия реализъм изкуство.

Тук следва да се открият спектакли, които боравят с актуалната за времето сценична изразност. Това са вече споменатият „Дон Карлос” (1955), „В полите на

³³Николова, Румяна. „Модел на функциониране на Българския театър в периода 1956 -1989 година”, планов проект ИИИЗк. към БАН, 2018, с. 26

³⁴ Аврамов, Димитър. Летопис на едно драматично десетилетие, С. изд. Стефан Добрев, 2015, с. 100-102

Витоша” от Яворов, реж. Ст. Сърчаджиев, сцен. Асен Попов (1956), „Към пропаст” от Вазов (1958), реализиран от същия творчески тандем, „Антигона” от Софокъл, реж. Такис Музенидис, сцен. арх. Георги Трендафилов, Кирил Неделчев и Иван Йорданов (1958), „Живият труп” от Толстой, реж. Николай Люцканов, сцен. Асен Стойчев (1963), „Отело” от Шекспир, реж. Клифорд Уилямс, сцен. Ралф Колтай (1968).

Институционализирането на сценографията чрез обособяването на самостоятелна специалност в Художествената академия през 1947 г. следва линията на партийната политика за методологично произвеждане на театрални специалисти, които да захранват разрасналата се театрална мрежа. В началото на 50-те години в сценичната практика навлиза първият випуск сценографи, завършили новата самостоятелна специалност. Повечето от дипломираните студенти започват работа първоначално в театрите в страната – в градовете Русе, Плевен, Варна, Бургас, Сливен, Пловдив и др., където откриват съмишленици в лицето на режисьорите и успяват да изградят и утвърдят собствени виждания за пространството. Те се впускат да изследват възможностите на условността.

На сцената на Народния театър веднага след завършването им през 1951 г. са назначени само двама млади сценографи. Това са Кирил Неделчев и Иван Йорданов (дипломирал се в специалността декоративно-монументална живопис). До 1956 г. обаче стиловата диверсификация между млади и утвърдени художници на практика е невъзможна. Първите „пробиви” в естетиката на спектакъла след смъртта на Сталин са направен от първото поколение сценографи. Това са спектаклите „Дон Карлос” от Шилер, реж. Кр. Мирски, сцен. Иван Пенков, (1955) малко след това излиза премиерата на „В полите на Витоша” от Яворов, реж. Ст. Сърчаджиев, сцен. Асен Попов (1956), през 1958 г. е поставена драмата „Към пропаст” от Вазов с режисьор Сърчаджиев, където Асен Попов демонстрира своя стил от 30-те години.

Гласът на младите сценографи започва да се чува все по-силно именно след Априлския пленум. Националните прегледи на българската драма и театър са повод периодично да се отчитат и постиженията в полето на сценографията.

В годините между 1956 – 1968 г. в постановките от репертоара на Народния театър активно присъстват както утвърдените имена на Асен Попов, Георги Каракашев, Евгени Ващенко, така и техните млади колеги. В началото на 60-те години своя дебют на тази сцена през 1961 г. правят: Асен Митев, Михаил Михайлов, Георги Ножаров, Георги Иванов; Младен Младенов, завършил живопис през 1951 г., за първи път поставя в Народния театър през 1962 г., Асен Стойчев през 1963, Атанас Велянов, Стефан Савов, Любомир Йорданов през 1964 г., а Константин Радев през 1966 г. Въпреки, че първите професионални сценографи в лицето на Пенков (само в един спектакъл) и Попов се завръщат към собствения си стил, изграден във времето между двете световни войни, това не е достатъчно условната сценография, боравеща с метафори и символи да се наложи като доминираща на сцената на Народния театър. И все пак не може да бъде пренебрегнат стремежът на ръководството на театъра за прекратяване или поне значително ограничаване на практиката на илюзорно-наподобителните декори. Показателен е фактът, че голяма част от младите сценографи, показали своя алтернативен на доскорошния канон поглед са канени за отделни постановки в Народния театър още в началото на 60-те³⁵. За разлика от тях обаче режисьорите, търсещи нов театрален език, поставят първите си спектакли на тази сцена едва в края на 70-те и през 80-те години на XX век. Въпреки това обаче техните решения се придържат към по-консервативната линия на театъра.

³⁵ Виж Приложения, фиг. 1

Спектаклите, в които изцяло условният подход е водещ в изграждането на визията са по-скоро изключения отколкото правило за репертоара на театъра. Противно на процесите, които протичат извън Народния театър, където новото поколение режисьори налага своите виждания за театъра, новите тенденции в сценографията на консервативната сцена са реализирани от „старото поколение”.

Първата подглава, „Овладеяване на визуалните елементи на социалистическия реализъм в театралния спектакъл („Фуенте Овехуна”, „Млада Гвардия”, „Снаха”, „Разлом”, „Лайпциг 1933”, „Дачници”)“представя някои спектакли от репертоара на Народния театър, които са знакови за утвърждаването на социалистическия реализъм в догматичните години, като постановките на съветския гост-режисьор Борис А. Бабочкин „Разлом” от Лавренъов, сцен. Асен Попов (1951), „Лайпциг 1933” от Компанеец и Кронфелд, сцен. Георги Каракашев (1951) и „Дачници” от Горки, сцен. Евгени Ващенко (1952). Те играят важна роля за формирането на социалистическия канон не само по отношение на сценографията, но са и пример за „правилния” театралния спектакъл. Също така обаче в селектираните постановки попадат и заглавия, които имат преходна функция. Те представят движението от модерните визуални решения, типични за междувоенния период към наложената естетика на социалистическия реализъм. Това са спектаклите „Фуенте Овехуна” (1946) от Лопе де Вега, режисьор Стефан Сърчаджиев, сценограф Иван Пенков и „Млада гвардия” (1947) от Фадеев, режисьор Боян Дановски, сценограф Асен Попов. Постановката на „Снаха” от Ал. Хаджухристов, реж. Кр. Мирски, сцен. Г. Каракашев (1950), попада в селекцията като първия спектакъл реализиран изцяло с български творчески екип (режисьор, сценограф и по български текст) признат от критиката като добър пример за социалистически реализъм.

В първата подглава на трета част фокусът е върху вече споменатите постановки и по-конкретно реконструкцията и анализът на техните визуални решения. Основните източници за тази реконструкция са запазените снимки в архива на Народния театър и статиите от периода, описващи характерни елементи от сценографските решения. Изборът за това, кои точно спектакли да бъдат представени и кои са всъщност примерите в сценографско отношение, които могат да се приемат като репрезентативни за периода, се опираше на няколко критерия. Това са: вече съществуващи изследвания, които ги споменават като важни за времето; рецензиите от периода, които описват, дебатират или отричат конкретно визуално решение и не на последно място запазените фотографии, благодарение на които сценографските решения могат да бъдат сравнявани. Характерно за тези години е, че критиката не е отделяла голямо внимание на сценографа и неговото решение. Обект на рецензията е преди всичко текстът, актьорското изпълнение и режисурата. Визуалната страна бива специално коментирана само когато някакъв начин се различава от посоката на догматичния социалистически реализъм. Наличието на каквито и да били критически коментари в тази посока са сигнал за някакъв вид интерпретация в спектакъла.

Изводът, който може да се направи за начина, по който са изглеждали спектаклите в тази фаза от социалистическия реализъм е, че за да бъдат допуснати до премиера и след това да продължат да се играят, те трябва да отговарят на няколко изисквания: детайлно изработен декор, в който всеки един елемент отговаря точно на представяната епоха; „вярно” осветление, отговарящо с точност на момента от денонощието, в който се случва действието; минимално използване на символи, дори когато става въпрос за комунистическите; дословно следване на описаните от автора на пиесата интериори и екстериори. Това са основните елементи, с които сценографите се

налага да се съобразяват, както и главната причина за абсолютното уеднаквяване на иначе изключително различните стилове на всеки един от представените художници.

Външните отлики на живота, както Петър Увалиев нарича илюстративното изграждане на декора, е много точното определение за това какво точно представлява социалистическият реализъм в сценографията. Нищо което е плод на задълбочен анализ или тълкуване от страна на режисьора и художника няма шанс да се появи на сцената на театъра. Изчезва изненадата от това зрителят да може да открие и прочете идеята на спектакъла и на визуално ниво, а не само през актьорите и текста.

Втората подглава „Размразяването” на сцената на Народния Театър („Дон Карлос”, „В полите на Витоша”, „Към Пропаст”, „Антигона”, „Живият труп”, „Отело”)“представя отново чрез емпирично проучване на конкретни постановки опитите за частично преодоляване на закостенялото разбиране за реализма на сцената на Народния театър в годините между 1956 и 1968. От гледна точка на театралната ситуация в страната през тези години първата ни сцена престава да бъде авторитетът, който задава естетическите посоки в театралната практика. Въпреки това, макар и малко и не толкова радикални все пак могат да бъдат открити няколко спектакъла силно разчупващи рамката на илюзорно-наподобителните сценографски решения като: „Към пропаст” от Иван Вазов, реж. Стефан Сърчаджиев, сцен. Асен Попов (1958), „Живият труп” от Толстой, реж. Николай Люцканов, сцен. Асен Стойчев (1963), „Отело” от Шекспир, реж. Клифорд Уилямс, сцен. Ралф Колтай (1968) и др.

Представените спектакли-примери на сцената на Народния театър формират една ясна тенденция за начина, по който протича размразяването. А именно чрез осъвременяване на класическите текстове и най-вече на тяхната визуална изразност на сцената. След 1956 г. започва толерирането на все по-условни решения, които дори стигат до абстрактност. Това обаче не се характеризира от критиците като формализъм, защото не носи препратки със съвременната епоха. Противоречията възникват, когато екипът (режисьор-сценограф) е посочил някакви конкретни белези даващи на зрителите възможност да припознаят действието на сцената като случващото се в съвременността и следователно носещо актуална проблематика. Също така, извършваната ревизия на низвергнатите в годините на сталинизма автори и текстове поставя въпроса за начина, по който те ще бъдат реабилитирани. Разбира се първото, което се търси, е възможност сюжетът да бъде интерпретиран през идеологическата призма: търсене на класови противопоставяния, разобличаване на буржоазията, идеализиране на народа и т.н. Другият основен елемент е, че тези произведения представят взаимоотношения и проблеми на отминало време, което няма и не бива да има общо с „новия живот”. В тази логика засилената условност, дори абстрактност в постановките на такива текстове се възприема като единствено възможния „съвременен прочит” от сцената. Най-яркият пример е постановката „Към пропаст”.

Обща тенденция в сценографските предпочитания е изчистването на пространството от всякакви елементи, които носят информация за каквато и да било конкретика, например епоха, народност, стил или бит и т.н. Там където е необходимо сценичната среда да дава подобна информация предпочитаните средства са стилизирани обобщени форми, превърнати в знаци елементи. Режисьорите и сценографите осъвременяват класическите произведения чрез изчистване на средата от историческите наслоявания, като пренасят в действието в абстрактна среда, изградена само от черни завеси, плоскости, осветление и сценичен под на различни нива („Към пропаст” и „Живият труп”). Това са и базисните елементи, изграждащи концепцията на

реформаторите на сценичното пространство от началото на века. Другата тенденция, която се налага е, че се забелязва все по-голям стремеж към универсализиране на пространството така, че промените в средата да се случват неусетно за зрителя. Конкретното място на действието такова, каквото е посочено от автора на пиесата все повече губи задължителния си характер както от гледна точка на режисурата, така и за критиката.

Ако може да се начертае линия или графика, за да се илюстрира по-добре начинът, по който изглежда „размразяването” на сцената на Народния театър, то тя би била следната: плахо отклонение преди 1956 г. („Дон Карлос“); рязък устрем към ярки решения включващи все по-условни елементи и принципи в годините между 1956 и 1963 и то конкретно в постановки върху класическа драматургия („В полите на Витоша“, „Към пропаст“, „Антигона“, „Живият труп“). А след 1963 г. линията става почти равна, без сериозни върхове и спадове. Въпреки наличието на млади и талантиливи сценографи, които имат успешни проекти в различни театри в страната на сцената на Народния театър, те проявяват определена сдържаност, кореспондираща с консервативния характер на институцията. Съвсем в края на разглеждания период и пет години след премиерата на „Живият труп” на сцената на Народния театър гостува екип (режисьор и сценограф) от Великобритания. Клифорд Уилямс и сценографът Ралф Колтай поставят „Отело” от Шекспир. Уилямс и Колтай следват собствения си утвърден вече принцип на работа, в който цялостното решение на спектакъла е сведено до една идея-метафора, на която са подчинени както актьорските изпълнения, така и сценичната среда. Въпреки, че постановката е приета изключително резервирано от критиката, тя е един от ярките примери за концептуално сценографско решение на сцената на Народния театър.

Четвъртата глава „Художниците-сценографи в народния театър
Творческата съдба на: Александър Миленков, Иван Пенков, Асен Попов, Евгени Ващенко, Георги Каракашев и Асен Стойчев“ представя основните фигури в българската сценографска практика, които утвърждават ролята на художника като съавтор на театралното представление. Освен отделните творчески биографии, тази глава идентифицира две различни поколения сценографи, които работят на сцената на Народния театър. Позицията на сценографа трайно се променя в края на 20-те и началото на 30-те години, когато на него вече не се гледа като на изпълнител на режисьорската идея, а като на съавтор на представлението. На сцената на Народния театър вече работят освен Иван Пенков и Иван Милев, назначени в началото на 20-те години, но също така и Асен Попов, Пенчо Георгиев, Евгени Ващенко. Именно те формират и първото поколение от професионални сценографи. Към тях следва да се причислят също така Никола Тузсузов, Георги Каракашев, Преслав Кършовски и Хосе Санча, с които се допълва основния кръг от художници, изграждащи визията на театралния спектакъл в продължение на повече от 20 години. Характерното за това първо поколение е, че повечето от тях са придобили своята квалификация в чужбина.

Развитието и професионализирането на сценографската практика в България пряко зависи и от обособяването на специализирано образование, което да задоволи нуждите от специално подготвени хора. То се свързва преди всичко с две институции – Народният театър и Художествената академия. Първата е мястото където сценографията се утвърждава като основен елемент на театралния спектакъл заедно с драматургията, режисурата и актьорската игра и където на практика се установява необходимостта от сценографи, а в Академията се полагат основите на целенасоченото професионално образование. Непрекъснатата връзка между двете институции допринася

за попълването на все по-нарастващата нужда от специалисти, които са подготвени да решават специфичните проблеми на театралното пространство.

Иван Пенков е основоположникът на идеята за създаване на профилиран курс, който да подготвя студентите за работа в театралната практика. Обособяването на самостоятелна специалност започва първо със създаването през 1939 г. на ателие по сценография и театрален костюм към приложния отдел на Академията. Отделната специалност „Сценография” е основана, отново благодарение на усилията на Пенков, през 1947 г., а първият випуск сценографи завършва през 1951 г.

В сценографската практика в България от създаването на Народния театър до 1968 г. – крайната граница на периода на изследването, могат да се разграничат две основни поколения сценографи. Те се разделят посредством няколко принципа. Основният е наличието на професионално образование. Първата група го придобива в чужбина по собствени пътища. Втората е възпитана в ателиетата на Художествената академия, където преподаватели са сценографите от първото поколение. Другият принцип е приносът, който всяка една група има в развитието на сценографската практика – първата между двете световни войни, а втората през 60-те години. (Тук разбира се основна роля има също така и политическата ситуация) И не на последно място е възрастовото разделение³⁶. Едните започват своята кариера в началото и средата на 20-те години, като продължават да бъдат изключително активни до началото на 60-те, а дейността им се свързва изключително със сцената на Народния театър. Второто поколение навлиза активно в практиката след средата на 50-те години, заявявайки се предимно на сцените в страната и в по-големите софийски театри. В първата фаза на социалистическия реализъм – сталинистките години, на сцената на Народния театър работят предимно сценографите от първото поколение: Асен Попов, Георги Каракашев, Евгени Ващенко, в по-малка степен присъстват Никола Тузсузов, Хосе Санча. Преслав Кършовски работи на театралната сцена до 1947 г., а Иван Пенков прекъсва театралната си дейност в годините между 1948 и 1954 г.

Тук е необходимо да бъде направено едно уточнение относно фигурата на Александър Миленков, който активно присъства в театралния живот в тези години. Той не е включен в групата от така нареченото първо поколение сценографи, не защото няма професионална подготовка, а защото естетически неговата работа трудно може да се причисли към общата линия на изброените художници. Миленков изгражда своите решения в духа на илюзорно-наподобителния реализъм характерен за края на XIX век, където пространството е решено главно чрез рисуван кулиси и комплекти от схематични декори.

В годините на догматичния социалистически реализъм трудно може да бъде сложена категорична граница между отделните поколения сценографи. Въпреки факта, че в началото на 50-те години се дипломира първият випуск на новата специалност в Художествената академия, всъщност на сцената на Народния театър липсва диверсификация на стилове и подходи към пространството. Младите и утвърдените художници работят в една единствена стилистика. Това разбира се е следствие на строгото налагане на социалистическия реализъм, който не допуска отклонение от неговите рамки. Илюзорно-наподобителната сценография, свеждаща интериорите и екстериорите до фотографски копия на действителността е моделът, на който всички се подчиняват.

В Народния театър засилено присъствие от млади сценографи се усеща едва в началото на 60-те години когато своя дебют на неговата сцена през 1961 г. правят: Асен Митев, Михаил Михайлов, Георги Ножаров, Георги Иванов; Младен Младенов,

³⁶Виж Приложения, фиг. 1

завършил живопис през 1951 г., за първи път работи на сцената на Народния театър през 1962 г., Асен Стойчев през 1963, Атанас Велянов, Стефан Савов, Любомир Йорданов през 1964 г., а Константин Радев през 1966 г. Всички те редовно участват в регулярно провежданите прегледи на българската драма и театър още след завършването си, където правят силно впечатление на публиката и критиката със своите решения.

Опитите на младите на сцената на Народния театър са по-скоро плахи и несигурни. Едно от малкото смели решения, реализирано тук на сценограф от второто поколение, е на Асен Стойчев за „Живият труп“ от Толстой, реж. Николай Люцканов през 1963 г. Това е и дебютът му на тази сцена. Именно заради това ярко и провокативно решение на Стойчев в Народния театърнегофата фигура намира място в тази глава.

Творческите съдби на едни от най-важните фигури за развитието на българската сценография показват различните пътища за трансформация на индивидуалния стил на всеки един от тях спрямо политическите условия. Новата власт успява да контролира остатъците от авангардните течения, повлияли на художниците чрез различни репресивни методи задавани от КНИК и провеждани най-вече от Съюза на художниците. Въпросът дали да сътрудничат на властта в провеждането на експеримента наречен „метод на социалистическия реализъм“ стои пред много писатели, музиканти, артисти, интелектуалци. Още в първите две-три години след преврата за всички е ясно, че индивидуалните почерци няма да бъдат толерирани. Нещо повече, така нареченият индивидуализъм, изразяващ се в представяне на лична, уникална, субективна гледна точка към живота и интерпретирането му е причислен към формалистичните практики, които трябва да бъдат изкоренени.

За сценографите, усъвършенствали своите умения през западноевропейската практика на авангардните течения, е много трудно да загърбят и буквално да се откажат от собствените си идеи за пространството като се примирят единствено с налаганата версия на социалистическия реализъм. Визуалната страна на театралния спектакъл се променя по начина, по който се променя стила на живописните платна в изложбените зали. Тази синхронност се наблюдава както в преходното време непосредствено след 1944 г., така и в най-силните години на догматичния период. Метафората и символиката на цветовете, цветното, интензивно контрастно осветление изграждащо обеми, абстрактността на оголената сцена и чистата форма на конструкцията изчезват, за да отстъпят мястото си на конкретиката на бита, военните и стопански полета и фотографската достоверност на индустриалната и градска архитектура и пейзаж. С тази тежка патетика е пропита и практиката на младите сценографи, които започват работа в Народния театър в това време. За разлика от утвърдените художници (техни преподаватели), които по един и ли друг начин се адаптират към новите обстоятелства и изисквания, младите не могат да изявят творческата си индивидуалност.

Интересен факт в развитието на сценографията е стремежът на художниците педантично да се доближат до натурата, да я прерисуват на сцената. Този стремеж има своите основи в академичното творчество на Александър Миленков. Любопитен момент от неговата сценична работа през ранните му години е поставянето на тавани в решенията за интериорните сцени. Вниманието към този детайл се засилва отново в догматичните години на комунизма. Самият факт, че интериорът се разработва до тази подробност показва до каква степен художникът е бил длъжен да следва и да се опитва да представя действителността на сцената, което също така ни дава представа и за детайлите, присъстващи в сценографските композиции. Това е изключително видно в творчеството на Миленков, който, чрез предварителните скици от натура е имал

истински достоверни интериори, сгради и пейзажи. В живописиста си Миленков е достигнал до такива подробности и майсторство, че успява да предаде на зрителите усещане за материала и текстурата на предметите – изисквания, които се отправят изключително настойчиво към живописците в сталинистките години. Тази особеност в изобразителната си техника Александър Миленков усъвършенства през цялото си творчество особено в живописните си творби. В същото време на сцената той е много повече подвластен на желанията и посоката, зададена от режисьора, главно през 30-те и 40-те години, когато работи както с Хрисан Цанков, така и с Николай Масалитинов и трябва да отговори на различните им виждания за декора. През комунистическия период Миленков продължава да развива задълбочеността си в детайла и да представя обстановката на сцената максимално достоверно. Това е и предпоставката той да не бъде засегнат от критики и обвинения във формализъм, а точно обратното. Неговото творчество, особено в началото на века и около Първата световна война, е давано като пример за добрите традиции на българската сценография или „театрална живопис“, ако боравим с терминологията от периода.

Близък до идеите за сценография на Александър Миленков е Евгени Ващенко, въпреки различията им в концепциите за визуалната страна на пространството. За разлика от Миленков, на Ващенко му се налага да преосмисли идеите си за колорит, които е имал до 1944 г. Въпреки, че е възпитаник на руската класическа живописна школа и много добре познава практиката на рисуваните кулиси и комплектите декори, за него прилагането им в сценографията е въпрос на компромис, тъй като той на практика трябва да се върне към вече надградени и преодолен похвати.

Принуден да направи компромис със своите концепции е и Асен Попов. Също като Ващенко, в догматичния период Попов разчита на своята академична подготовка и професионализъм в създаването на илюзорни картини – копия, а не рядко и на пренасяне на действителни обекти (локомотив в постановката „Брониран влак 14-69“ (1949). Разликата между двамата обаче е в техниката, която използват, за да постигнат необходимата близост с действителността. Попов е човек на конструкцията и обема. Той никога не е използвал живописна техника на сцената, въпреки че също е възпитан в класическата руска живописна школа и не рядко е показвал таланта си на художник. Вместо това Асен Попов прилага триизмерните обеми, които освен всичко друго създават и монументален ефект на сцената, изцяло в традициите на съветските образци, като споменатата по-горе в текста постановка на Евреинов „Щурмът на зимния дворец“. Това, от което Попов се отказва (от което е принуден да се откаже) е метафората – при цветовете, формата и оголеното пространство, чрез които се изразява влиянието на театъра на Брехт и Мейерхолд.

Асен Попов прави рязък завой и след постановката на „Млада гвардия“ от 1947 г. поема по пътя на социалистическия реализъм и участва активно в изграждането му на сцената. Той, заедно с Ващенко, поемат голямото количество от спектакли изобразяващи и утвърждаващи новия метод.

В същото време обаче друг от водещите имена в сценографията в периода намира начин да не участва в първите позиции на пропагандната машина на българското сценично изкуство. Иван Пенков е от художниците, които не участват в системата на поръчковата и често пъти с много тежки последствия за художниците, дейност на обслужване на идеологическите интереси на властта. Оттегля се и от активната сценографска работа на сцената. Въпреки че не представя свои картини в Общите изложби, след преврата Пенков намира друг начин да работи с властта. Той приема различни държавни поръчки за оформлени на обществени интериори, както и изложбени експозиции, където успява да изрази съвременните си възгледи за

организиране на пространството спрямо актуалните европейски тенденции, без да му се налага да произвежда и излага пропагандна живопис. Единствената си самостоятелна изложба след комунистическия преврат Иван Пенков подготвя дълго, но здравословното му състояние не позволява да я види реализирана. Изложбата се състои посмъртно през 1958 г., две години след Априлския пленум и осъждането на култовския период.

Благодарение на интериорната си работа Пенков се възползва от възможността да пътува често извън страната – най-вече в Германия, ангажиран с аранжирането на държавните изложби от най-широк тип, като по този начин прескача „филтрите“ на българската цензура в страната. Той поддържа близки отношения със сюрреалиста Жорж Папазов, с когото обсъждат случващото се в съвременното изкуство³⁷.

Въпреки възможностите, които Пенков има (честите пътувания зад граница и достъпа до информация), пространственото решение на постановката на „Ромео и Жулиета“ през 1954 г. е далеч от познатите от близкото минало негови възможности. Сценографът се придържа стриктно към изискванията на епохата и решава средата в тежки ренесансови детайли. Пенков на практика поставя началото на разчупването на социалистическия реализъм във визуалната страна на спектакъла в Народния театър с решението на „Дон Карлос“ от Шилер (1955).

Своята страст към стилизацията авторът влита в проектите си за кукли, които проектира в последните години от живота си, докато е директор на Института за изобразителни изкуства към БАН. Изследователите откриват в тях дори елементи на опарт³⁸.

Много различна е творческата съдба на сценографа Георги Каракашев. На практика той изгражда своята сценографска кариера на сцената на Народния театър изцяло през периода на комунизма, в неговата най-догматична фаза. Както твърди Вера Динова – Русева, Каракашев никога не е симпатизирал на теченията и тенденциите, които останалите влиятелни фигури провеждат на софийска сцена между двете световни войни. От друга страна обаче, влиянието на Пенчо Георгиев върху Каракашев по отношение на театралното пространство е осезателно. Каракашев разработва проектите си в триизмерна посока, а не по модела на рисуваните по законите на перспективата плоскости. Изискванията на социалистическия реализъм за достоверност на пространството не противоречат на неговите идеи и работата му от периода между двете световни войни. Това го прави много подходящ и ценен автор за утвърждаване на идеологията в сценографския аспект на театралния спектакъл. Трудно би могло да се твърди, че Георги Каракашев е променил своите разбирания за пространството под влияние на политическите промени. Неговият стил и готовност да откликва на режисьорската концепция се оказват удобни, удачни и в синхрон с духа на времето. След Априлския пленум Каракашев остава верен на собствените си разбирания и много често критиците го обвиняват в консерватизъм и остарели методи за пространствено оформление.

В годините след 1956 солидният професионален опит и натрупан авторитет в много голяма степен помагат на художници като Иван Пенков и Асен Попов смело да скъсат с нормативната естетика на сцената на Народния театър – мястото на показния социалистически реализъм. Примерът, който те дават е поет от Асен Стойчев – театрален художник, почерпил опит и вдъхновение както българските реформатори на сценичната практика, така и от ярките експерименти на Йозеф Свобода. Този подем Стойчев пренася от Народния театър, където либерализирането е позволено само в

³⁷ Георгиева, Милена. Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков, С., ИИИЗк., 2013, с. 19

³⁸ Пак там.

определени граници, в новооткрития театър „Сълза и смях”, в който е назначен като главен художник.

Представените портрети скицират сложните взаимоотношения на сценографите със задължителния социалистически реализъм. Всеки един от тях намира начин да съхрани индивидуалните си виждания за изкуството, които със започналото размразяване отново демонстрира на театралната сцена.

Заклучение и изводи

Еволюцията на разбирането за сценографията като смисловообразуваща част от театралния спектакъл в българската практика е сложен процес. При все това се открояват някои изводи и обобщения както за формирането на понятието, неговото налагане и утвърждаване в българския театър, така и за развитието на сценографските естетически търсения и стилове в първите две фази на комунистическия период.

Преди всичко заключението, което следва да бъде направено е, че сценографията като смисловополагащ и изграждащ елемент в представлението е формирана изключително чрез обособяването на режисьорската фигура и идеята за цялостна концепция за театралния спектакъл. Някак естествено се появява и въпросът за двойствения характер на сценографията и поделянето ѝ (поради нейната визуална природа) между полето на театъра, изобразителните изкуства (живопис, скулптура) и архитектурата. Въпреки че в едно сценографско решение могат да бъдат открити всички тези елементи, влиянието на визуалните изкуства е дотолкова, доколкото материалността и образите, с които борави тя принадлежат към определени стилове, течения и художествени практики. Всеки един авторски подход към специфично сценографско решение борави с техники и стилове, присъщи за изобразителните изкуства. В същността си идеята за сценографията като вид писане в пространството отразява модерната идея за режисурата. Дори бихме могли да отидем и малко по-далеч като кажем, че сценографията е вид визуална режисура на обекти, разположени в сценичното времепространство. Това твърдение е валидно не само за западноевропейската практика, но също така и за българската като част от общите художествени процеси.

През 30-те години на XX век ролята на сценографията се утвърждава в българския театър благодарение на режисьори като Исак Даниел и Хрисан Цанков, както и на все по-ярките намеси на художниците Иван Пенков, Асен Попов, Макс Мецгер, Евгени Ващенко и др. Въпреки това всеобщо разпространеното понятие „театрален художник” бива заместено със „сценограф”, което е по-коректното от гледна точка на променената позиция на художника, едва в края на 50-те години. Дълго време двете понятия се използват като синоними, като рядко се отчитат променените функции на визуалната среда на спектакъла.

Комунистическият преврат от 1944 г. на практика прекратява естествените процеси на развитие не само в изкуствата, но и на всички сектори на обществения живот на страната. Осезателната промяна в художествения живот идва след 1948 г. Логиката на развитие на сценографията под въздействието на тоталитарните режими е описана от Дени Бабле по следния начин: „В оценката на развитието и тенденциите в сценографията през последните 30 години [времето между 1930 и 1960 г. – б.а.], политическите и икономическите обстоятелства трябва да бъдат взети предвид. Двете световни войни оказват голямо въздействие върху живота и артистичните практики. Нещо повече, сценографията в частност никога не е била напълно независима от идеологиите и политическите режими, точно обратното. По времето на нацизма например официалният стил в Германия бил монументалният, триумф на един академизъм, който презира „изродените изкуства”. Когато шокът от втората световна

война затихвал, напълно разбираем бил фактът, че много от немските сценографи се завърнали към експресионизма от 20-те години, въпреки че в много отношения този стил е изглеждал старомоден. Другаде, в периода 1948 – 1955, скъпа и помпозна версия на натурализма доминира в повечето театри от източноевропейските социалистически страни и Съветския съюз, където „социалистическият реализъм” на Жданов бил наложен във всички изкуства и се счита за продукт на сталинизма. Но много скоро след това този стил е оспорен и заменен, особено в страни като Чехословакия и Полша, които днес имат водещи позиции в експерименталната сценография. Дори в Съветския съюз сценографите правят опити да възстановят експериментите на Мейерхолд, Таиров и Вахтангов.³⁹ Тази линия на периодични отгласвания и връщания към авангарда на 20-те и 30-те години се наблюдава много силно и в българската сценографска практика.

Последните постановки, които носят енергиите на предходния период са „Фуенте Овехуна” (1946) и „Млада гвардия” (1947). След 1948 г. и проведения Пети конгрес на БКП на сцената навлизат монументалните структури и живописно-описателните театрални картини. Социалистическият реализъм, който е наложен във визията на спектакъла е вариация на използваните в МХАТ сценографски практики в комбинация със сценичния вариант на т. нар. лакировка. В резултат на това се достига до помпозен вариант на неоакадемизъм и дори до хипернатурализъм. Най-категоричните примери за това са спектаклите на специално поканения съветски режисьор Борис Бабочкин „Разлом” (1951), „Лайпциг 1933” (1952) и смятаната за върхово постижение за социалистическия реализъм „Дачници” (1952).

Фотографското наподобяване на действителността всъщност би следвало да се разбира по-скоро като изопачаването ѝ, тъй като, както Можейко заключава, социалистическият реализъм предлага поправка на действителността.⁴⁰ Следователно „реалността” в този „поправен свят” не е автоматично – фотографско копие на ежедневието. И тук идва един от парадоксите на „метода” – това, което художниците са задължени да изобразяват, за никого не е действителната реалност. Дори буквалното пренасяне на авторовите ремарки от пиесата на сцената все още не означава, че сценичният образ е достатъчно реалистичен. Вискателният вкус на блюстителите на канонизирания метод трудно може да бъде задоволен. Тази хегемония задавана от сцената на Народния театър е единствената възможна естетическа посока в продължение на повече от пет години.

След смъртта на Сталин през 1953 г. постепенно започват да се усещат по-либерални настроения. Във втората фаза на комунистическия период зададеният от Априлския пленум (1956) курс на „размразяване” и критика на култа към личността провокира реставриране на междувоенните принципи в сценографията, които повдигат нов дебат относно опозициите декор/сценография и реалистично/условно.

Първите сигнали на размразяването се откриват във визуалните решения на спектаклите на Народния театър „Дон Карлос” (1955) и „В полите на Витоша” (1956). Вили Цанков коментира бързата реакция на сценографите на новата ситуация: „Въпреки че условната актьорска игра трябваше да бъде водеща, у нас се случи обратното – външно-декоративното оформление най-напред си послужи с условността.”⁴¹ На практика трудно постигната реалистична игра на трупата на Народния театър (в годините на сталинизма артистите често са били критикувани за

³⁹ Bablet, Denis. *The revolutions in staged design of the XX century*, Leon Amiel, 1977, Paris – New York., p. 283 – 284

⁴⁰ Можейко, Едвард. *Социалистическият реализъм. Теория, развитие, упадък*, С. 2009, изд. „Св. Климент Охридски”, с. 28

⁴¹ Цанков. Вили, *За сценично-декоративния разказ*, сп. *Изкуство*, бр. , 1962 с. 6

остарялата си игра) много по-бавно и постепенно може да откликне на новите изисквания. Докато условната сценография, освен че може механично да бъде подменена, не е нещо ново, което българската сцена не познава. Напротив. „Старите“ междувоенни визуални концепции са обогатени с нови за българската сцена елементи, които изместват бутафорията, като металът и истинското дърво.

В България новите идеи за сценографията протичат не в алтернативни експериментални пространства, а на сцената на националната представителна институция – Народния театър. За повече от 50 години (от създаването на театъра до средата на 50-те години) това е мястото, където се случват най-интересните и иновативни събития, които определят облика на театралната практика и задават нейното развитие. Именно тук са подадени и първите сигнали за възможните отклонения от строгата линия на социалистическия реализъм. Въпреки това, започналата либерализация не се превръща в постоянна практика на първата сцена. Интересните анти-реалистични решения са по-скоро изключения, дължащи се на моментни по-силни „охлабвания“ на режима. В годините на сталинизма Народният театър се превръща в диктатор на строгата консервативна идеология. След 1956 г. въпреки опитите за разчупване на монотонното статукво на социалистическия реализъм институцията запазва статутът си на пазител на канона. Истинските реформи в театъра и сценографията се случват на други сцени в страната, като например театрите в Бургас, Русе, Варна, Сливен и др.

Двата различни исторически периода – времето между двете световни войни и годините на комунизма, всъщност имат и някои общи моменти по отношение на сценографската практика. Най-същественото е, че личностите, които на практика изграждат понятието „българска сценография“ всъщност са най-активните артисти и в двата периода. Иван Пенков, Асен Попов, Евгени Ващенко правят възможен бързият преход от догматичния канон към условни и дори абстрактни решения в театралното представление. Новото на сцената на Народния театър не се носи от младите или новото поколение художници, започнали своя професионален път в началото на 50-те години, а от утвърдените имена в сценографията, които се завръщат към своите най-силни постижения.

Авангардните течения на 20-те и 30-те години на XX век дълго време са онези опорни точки в сценографските концепции, към които художници и режисьори периодично се завръщат. Това е особено валидно за ситуацията на строги рестриктивни практики, които императивно ги изключват. След подобни кризисни ситуации творците се връщат към последните естествено възникнали концепции, върху които могат да стъпят и да продължат към нови експерименти.

Приноси на дисертационния труд

- Изследването представя анализ от съвременна гледна точка на един слабо проучен от театрознанието проблем, а именно развитието на сценографската практика в Народния театър в първите два етапа на комунистическия период и значението на сценографа като творец за театралното представление.

- Дисертационният труд систематизира и предлага теоретична обосновка на основни понятия като „декор“, „декорация“, „сценография“, „реалистично“ и „условно“ и ги полага в контекста на разглеждания период.
- Изследването представя българската сценографска практика като част от общоевропейския театрален контекст и откроява основните естетически и концептуални влияния, които оказват същностно въздействие върху художественото оформление на постановката в посочения период.
- Дисертационният труд проследява пътя и начина на налагане на социалистическия реализъм в сценографията, неговите практически измерения, отклонения и съпротиви изразени във визуалната среда на театралния спектакъл.
- Изследването разглежда сценографията главно както като част от театралните процеси, но също така се опитва да види и влиянието върху развитието ѝ и на изобразителното изкуство.
- Изследването предлага анализ на тенденциите в сценографията също и през основните фигури (сценографи) и техните концептуални нагласи както във времето между двете световни войни, така и след 1944 г. до края на 60-те години.

Списък на основни публикации по темата на дисертацията:

Тагарева, А. Отражението на нормативната естетика в изобразителното изкуство върху визуалната страна на театралния спектакъл. Процеси, влияния, концепции от средата на 40-те до средата на 50-те години на ХХ век. С., 2017. Депозиран научен ръкопис в НАЦИД. Инв. № Нд 020180001/26.01.2018 г.

Тагарева, А. Сценографията в Народния театър в периода 1948 – 1956. Отражението на нормативната естетика във индивидуалния стил. Проблеми на изкуството, кн. 4, ИИИЗк, 2017, ISSN 0032-9371, с. 39-45

Тагарева, А. Социалистическият реализъм на сцената – сблъсък на концепции. Проявите на нормативната естетика на социалистическия реализъм в сценографията на сцената на Народния театър. – Изкуствоведски четения, 2017, ИИИЗк, ISSN 1313- 2342, с. 304-314

Тагарева, А. Критическите рефлексии за сценографията на сцената на Народния театър в периода от 1944 до 1968 година. Проблеми на изкуството, кн. 1, ИИИЗк, 2016, ISSN 0032-9371, с. 52-58

Тагарева, А. Влияние и взаимодействие между живописата и сценографията, Изкуствоведски четения, 2016, ИИИЗк. ISSN 1313- 2342, с. 448-455

Тагарева, А. Сценографията на сцената на Народния театър и критическите рефлексии в периода от 1944 до 1968 година. Годишник на НАТФИЗ, С., 2015, ISSN 1314- 0760, с. 58-65

Тагарева, А. От „Декорация“ към „Сценография“. Развитие и тенденции в българската сценография – развитие на понятието. Изкуствоведски четения 2015, ИИИЗк. ISSN:1313-2342, 359-363

Tagareva, A. Socialist Realism in National Theatre's stage design: Processes, influences, concepts, *Theatralia*, № 2/2018, vol. 22, Masaryk University, Faculty of Arts, Brno, Czech Republic, под печат

Изнесени доклади:

Доклад на тема Сценографите в Народния театър в периода 1944 – 1968. Поколения и тенденции в рамките на научната конференция Изкуствоведски четения 2018 г. Модул Ново изкуство, 28 март 2018 г., София

Доклад на тема *The political aspect in the stage design during the Socialist realism in Bulgarian theatre*, в рамките на международна докторантска конференция 8th Conference of Doctoral Studies in Theatre Practice and Theory, Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts Brno (JAMU), Бърно, Чехия, ноември 2017 г.

Доклад на тема Жанрови и тематични ограничения наложени в изобразителното изкуство в България след Втората световна война и отражението им в сценографията, в рамките на постоянния семинар *Проблеми на театъра: Изкуството на социализма* на сектор Театър при ИИИЗк, 12.01.2017 г.