

РЕЦЕНЗИЯ

НА ДИСЕРТАЦИЯ
ЗА

ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР”
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ
ТЕАТРОЗНАНИЕ И ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО, 8.4.

на тема СЦЕНОГРАФИЯТА В НАРОДНИЯ ТЕАТЪР
ОТ 1944 ДО 1968 г.

Докторант:

Албена Тагарева, БАН, Институт за изследване на изкуствата, сектор Театър,

Рецензент:

проф. Светослав Кокалов, Национална художествена академия

(на основание заповед № 330-РД от 29 юни 2018 на директора на Институт
за изследване на изкуствата, доц. д-р Емануел Мутафов и заседание на
научното жури, проведено на 5 юли 2018г)

Дисертационният труд в обем от 186 стр. отговаря на изискванията. Съдържа въведение, 4 глави, 63 заглавия библиография, от които 51 на кирилица и 12 на латиница, коректно цитирани 47 статии и 12 архивни единици, 29 фотографии и 3 приложения. Представен е Автореферат, който излага съдържанието, основните идеи и изводи на дисертацията и Декларация за оригиналност.

Като начало искам да изразя удовлетворението си от избора на темата и обекта на изследване - изкуството на сценографията в България и процесите и повратите, оформящи нейното развитие в Народния театър в периода 1944-1968г. В последно време изследователите на българската театрална история създадоха респектиращ като обем и качество корпус от текстове, анализиращи както в цялост, така и различните аспекти на театралното творчество: драматургия, режисура, актьорско майсторство, продукция и администриране, голяма част от тях, разбираемо центрирани около Народния театър. По традиция, и естествено е да е така, в тези изследвания сценографският компонент остава на четвърти и пети план, но доста често тези

планове липсват. Българското театрознание е длъжник на този ключов компонент на спектакъла. Няма да е пресилено, ако кажа че и българското изкуствознание също почти не се интересува от проявления на визуалните изкуства в театъра и процесите в сценографията. Намирам тази "предпазливост" за коректна и обяснима. Бидейки синтезен компонент на спектакъла, сценографията е вплетена в изкуството театър, но като принципи и технология на създаване следва основните композиционни закони на визуално-пространствените изкуства. Тази присъща ѝ интердисциплинарност може би е най-важната причина обемният труд "История на българската сценография" на Вера Динова-Русева, писан преди повече от 40 години да е почти единичен случай. Нейното изследване, което досега не е достигнато като обхват и ценна информация включва и периода 1944-1968 година. От друга страна идеологическите ограничения, все още действащи през 70те и несъмнено сложили отпечатък по страниците му, налагат съвременен прочит на тези драматични обрати в изкуството, театъра и сценографията. След Вера Динова (а и преди нея), освен единични статии и защитената в НХА през 2010г., но непубликувана дисертация на Светла Динева "Тенденции в българската сценография за драматичен театър 1970-2005", нямаме цялостно изследване на период и специфичен проблем в тази област. Ето защо намирам темата за актуална и оценявам високо куража на Албена Тагарева да се заеме с тази интересна, но нелека задача.

Трудът е логично структуриран с ясен език и чисто изложение. Методологията е традиционна и като цяло е съобразена интердисциплинарния характер на сценографията като изкуство. Водещи са съвременните театроведски изследвания върху периода на комунизма. Кръгът е разширен с текстове на български литературоведи, изкуствоведи и културолози и критически отзиви от периода. Не е пропуснат и един задължителен списък от чужди, авторитетни исторически изследвания и теоретични текстове в областта конкретно на сценографията, които според дисертанта *"формират теоретичната основа и понятийния апарат, необходим за изясняване обекта на изследването"* Намирам за особено ценна последната, но не по важност група от източници, а именно наличните документи в

архивите на Народния театър, Художествената академия, Съюза на българските художници, Съюза на артистите и Централния държавен архив. Тук имам сериозна бележка относно обема на включения визуален материал. Цитирани са много десетки автори (режисьори, сценографи, живописци, графици) и заглавия на реализирани спектакли, а илюстрациите са 29. Албена Тагарева се е ограничила да илюстрира твърденията си само с изображения на от анализираните представления на Народния театър и няколко проекта за тях. Според мен това не е достатъчно. Във въведението и първата глава тази ми претенция може и да не включи задължително познатите на специалистите хисторически спектакли на Крейг, Станиславски, Райнхард, Йеснер, Пискатор, Маерхолд и др, но българските образци представящи основните две тенденции, възникнали под тяхно влияние в нашия театър - реалистичната и новаторската, олицетворявани между войните от Н.О. Масалитинов и Хр. Цанков и техните художници би трябвало да присъстват в изследването. Необходимо е включването на по-голямо количество изобразителния материал от наличния в музея на Народния театър, свързан с театралното творчество между войните на Миленков, Ив. Милев, Пенков и пр. и техни извън театрални произведения както и на други представители на живописа, графиката и скулптурата, а също и на приложни изкуства от периода на догматичния, ранен социалистически реализъм. Така задължителните според мен, когато става въпрос за визуални изкуства, иконографски и иконологичен (или сходните им) методи могат да работят пълноценно в целия периметър на изследването и да изпълнят ролята си на ефективни инструменти за по убедително изпълнение на редица от задачите му, като например *"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.*

В Първа глава, озаглавена "От декорация към сценография – авангардните европейски практики", дисертантът прави бърз преглед на популярните теории за театралното пространство и формирането на съвременното разбиране за термина сценография и прехода от декор към сценография като се позовава на авторитетните

теоретици Павис, Макоули, Бабле, Арънсън, като констатира 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."* По нататък, в началните страници на главата е отчетен безспорния факт за ролята на символизма и експресионизма, на Апия и Крейг за промяната на мисленето за сценичното пространство и тяхното влияние върху Пискатор и Брехт, които се противопоставят на доминиращата илюзорна визия. Бих искал да отбележа, че в това начално представяне на ситуацията в първите години на авангарда е игнориран футуризма в неговия предвоенен италиански и руски вариант, като манифести, включително театрални, така и като практики в живописата и театъра, и неговите производни - революционния руски кубофутуризм и конструктивизъм, по късно заменен от социалистическия реализъм. Смятам, че това второ, механистично лице на авангарда оказва също голямо, наред с експресионизма, ако не и по голямо влияние на Пискатор и Брехт и техните сценографи. Буди недоумение и поставянето в една редица на Николай Сапунов, Казимир Малевич и Варвара Степанова, с общ знаменател "конструктивисти". Специално внимание е отделено на М. Райнхард и прякото му влияние върху Хр. Цанков, А. Попов и И. Пенков. С основание е отбелязано по слабото влияние на Маерхолд и сценографите му конструктивисти на първата ни сцена. Но би представлявало интерес да се установи, чрез кратък паралел, дали това е така, и в алтернативните революционни театри, където работят и "официалните" художници Попов и Пенков. Следващия момент в тази глава, който бих искал да коментирам е формулираната от дисертанта пряка връзка между академизма, реализма, натурализма, наречен от марксистите критически реализъм и социалистическия реализъм. Твърди се че *"спектаклите на МХТ изключително много се доближават до доминиращата академична практика на плоскостните комплекти декори."* Ако в живописата гореизброените форми на реализъм наистина са свързани с умели илюзионистични практики, тъй като на едно двуизмерно платно пресъздаденото пространство е илюзорно, то в театъра, що се отнася до натуралистичните спектакли

на Андре Антоан, Ото Брам и Станиславски това в преобладаващите случаи не е така. Натурата при тях се представя на сцената в достоверни триизмерни павилиони с реални, а не илюзионни измерения и вещественост, въпреки че тя е създадена с бутафорни средства.

Във Втора глава, назована "Периодът между двете световни войни – развитието на сценографската практика в България", опирайки се на изследванията на Николай Йорданов, Вера Динова-Русева, Димитър Аврамов, Албена Тагарева описва в дълбочина вътрешнотеатралните процеси свързани на двете линии - новаторска и консервативна, с укрепване статута на режисьора и сценографа и утвърждаване практиката за създаване на специални декори за всяка постановка оттам и необходимостта от привличането на изявени художници-автори, живописци и приложници. В тази връзка се прави преглед и на явленията в българското изобразителното изкуство от периода, характерни с отказа от академизма и засиленото влияние на европейския пластически авангард, съчетани с традициите на старобългарското и възрожденско изкуство, а именно: следвоенната еволюция на движението Родно изкуство и обръщането му към стилизацията, декоративността типизацията, обобщението, условността, които естествено се пренасят чрез проектите на Иван Милев, ранния Пенков и др. на сцената на Народния театър; появата на Дружеството на новите художници с техната условна засилена експресивност, контрасти и динамични обеми и щастливото съвпадение с режисьорските търсения в тази посока. Те са съчетани с афинитета на последните към триизмерността и развитието в дълбочина и по вертикал и отказа от реалистична наподобителност и дават облика на нов етап на новаторската линия в националния ни театър, чиито характерни черти според дисертанта са: *"условният декор, конструкцията, обемите, раздвижената сценична площадка, прожекцията, ярките цветови композиции, оголената сцена, контрастното и насоченото осветление, синтетичността на сценичния образ"* Историческите факти и свидетелствата за тях са точно отчетени и поставени в контекста на следващите събития, анализирани в

Третата глава, която се нарича "Обществените промени в периода от средата на 40-те до края на 60-те и отражението им на сцената на Народния театър." Точно този анализ и съпоставката с предходния период е основното и приносно съдържание на изследването. Направен е общ преглед на политическата конюнктура след 1944г., довела в рамките на 3-4 години до тоталната съветизация на обществото след 1948г. и налагането на метода на социалистическия реализъм - *"светът да се показва такъв какъвто трябва да бъде."* Дисертантът уместно ползва общите заключения за неговите характеристики, формулирани от Едвард Можейко. Отбелязана е съпротивата на левите новатори Сърчаджиев и Дановски срещу налагания от новата власт бутафорен натурализъм и техните ярки постановки "Фуенте Овехуна" и "Млада гвардия", чиято визия е детайлно анализирана по нататък в Първа подглава. Следва анализ на ситуацията след отстраняването на неспособния (или нежелаетел) да проведе партийната линия главен режисьор Дановски. Как се провежда тази линия и какво всъщност е социалистическия реализъм демонстрира Б. Бабочкин с постановките „Лайпциг 1933“, „Разлом“ и „Дачници“, които също са анализирани детайлно във Първа подглава. Индивидуалния подход към визуалната интерпретация на драматургията и условната сценография от периода на двете войни е забравен след отстраняването на главния му застъпник - режисьора (Цанков, Дановски). Доброволното оттегляне на Пенков е единичен случай. Повечето сценографи работили до този момент в ритъма на актуалните европейски тенденции са принудени да си припомнят старите похвати и да приемат новите норми. Много вярно е описан процеса на маргинализиране на сценографията до безлични буквални илюстрации на ремарките на автора, заличаването на авторския подход към драматургията и връщането почти до универсалните комплекти от началото на века, въпреки че картинната илюзорност на рисуваните кулиси е заменена с триизмерни хиперреалистични архитектурни градежи в най-пищните постановки. Всяка експресия, символ или условност е забранена. Албена Тагарева анализира парадоксалната ситуация, при която Народният театър, достигнал преди войната, чрез ярки новаторски постижения на режисьори и сценографи до нивото на европейските

образци, след 1948г се *"утвърждава като символ и олицетворение на догматичния социалистически реализъм..."* Описаната ситуация с налагането социалистическия реализъм във визуалността на спектакъла е съпоставена, чрез формулировките на Д. Аврамов, с процесите във изобразителното изкуство. Приносен характер имат изводите относно нюансите във формирането на рамките на соц. реализма в театъра и похватите за неговото прилагане спрямо практиките във изобразителното изкуство. Дисертантът прави извода, че *социалистическият реализъм в сценографията стъпва върху голяма част от модерните концепции за пространството, но ги пречупва през естетиката на наподобяването характерна за натурализма.* Приемам с известна уговорка твърдението, че може да бъде направена пряка връзка с идеите на Крейг: *"идеята на Крейг за съчетаване фигурата на актьора с триизмерното. 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”.* " Да, този принцип се прилага от соц. реализма, но пряката му връзка е със сценографията в постановките на Антоан и Станиславски (натуралистичните му спектакли) *"тоталният буквализъм на сцената -фотографското наподобяване на действителността"* идват именно от там. Цитирани са голям брой критически отзиви от периода, които характеризират общата стагнация в художествения живот. Отразен е ефекта от гостуването на театър "Моссовет" и плахото прекрачване на ограниченията в оформлението в "Дон Карлос", "Към пропаст", "В полите на Витоша", , "Антигона", "Живият труп" и "Отело", подробно анализирани във Втора подглава. Дисертантът изследва ситуацията след 1953г. и Априлския пленум 1956г. Констатира, че в Народния театър тези опити за разкрепостяване и връщане към постиженията от преди войната остават самотни на общия застоил фона. В среда на периодично позволяване и забраняване извън стените му се появяват далеч по смели театрални факти, макар и умело канализирани чрез награди и наказания от властта и пренастроилата се към *"легитимация на реформаторските процеси"* критика. Тагарева анализира причините за превръщането на продукцията на първия ни театър

в анахронизъм: възложената му от властта охранителна функция - *"да пази крехките граници на социалистическия реализъм"*; строгата кадрова политика; системата на художествените съвети; консервативната линия относно репертоара; недопускането, на новата вълна поети- драматурзи и режисьори; неспособността или обективните пречки пред щатните режисьори и сценографи да прекрачат по смело тези граници. В Първа и Втора подглава, А. Тагарева прави изключително задълбочен анализ на режисьорските и сценографски постановъчни решения на серия спектакли, чрез които защитава развиваните по-горе в труда тези. Систематизиран е значителен документален материал. Намирам за особено ценни свидетелствата за критиките и дискусиата за характера на осветлението - обстоятелствено или условно. Споменати са най-ярките проявления на новите енергии отвъд стените на Народния театър. Направена е характеристика на промените, наложени от режисьорите и сценографите виновни за тези художествени факти: връщане към условността в пространствените решения и осветлението, симултанност на действието фрагментиране и кинетика на декора. Отбелязано е навлизането на първата генерация възпитаници на специалността в Художествената академия, повечето от които намират съмишленици в Сатиричния, Мадежкия театър, Военния театър провинциалните театри във Варна и Бургас и др.

В Четвърта глава е описана творческата съдба на сценографите А.Миленков, И.Пенков, А. Попов, Е. Ващенко, Г. Каракашев и А. Стойчев, чиито имена са свързани с утвърждаването статута на сценографа в българския театър и проявенията на двете линии - традиционна и новаторска преди и по време на изследвания период. Описаните в предните глави процеси се персонализират и обогатяват с допълнителна информация.

Тук е уместно да направя следните критически бележки: В Трета и Четвърта глава една от целите на изследването - *"...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." не е изпълнена на нивото на Първа и Втора глава. Пропусната е възможността за паралелно изследване на спецификите съпровождащи смяната на революционния авангард със соц. реализъм като официална политика в Съветска Русия в края на 20те и началото на 30те, на подобните процеси в Германия след 1933г, и ситуацията в България. Не са изследвани влиянията на европейските театралните практики от 50те и 60те години: Б. Брехт и неговите сценографи К.Неер и К.Фон Апен, чешката и полската сценографска школа, и ограничените канали за информация: чехословашкия и полския културни центрове, гостуването на Парижкия театър "Ателие" и "Белградския драматичен театър" (1956), върху младото поколение режисьори и сценографи. Ценна за изследването би била съпоставка на спектаклите от "размразяването" в Народния театър с една условна извадка от спектаклите във Варна, Бургас, Военния театър, Младежкия театър на(например) В.Цанков: "Оптимистична трагедия" (1954), "Хамлет" (1956), "Ричард II" (1964) "Ромео и Жулиета", (1965) със сценограф М. Михайлов, "Светът е малък" (1958), с А. Митев, Л. Даниел: "Сизиф и смъртта" (1959) с К. Джидров, "Посещението на старата дама", (1963) с А. Митев, , "Хамлет" (1965) с Младен Младенов.

В заключение трябва да кажа, че споделените критични бележки не променят моето общо становище: Дисертацията съдържа резултати, които обогатяват историята на българската сценография. Задълбоченият анализ на издирената информация демонстрира ерудиция и вникване в проблематиката и свидетелства, че Албена Тагарева притежава задълбочени теоретични знания и способности за самостоятелни научни изследвания. Горните констатации ми дават основание да смятам, че трудът отговаря на изискванията за присъждане на образователната и научна степен "доктор", за което ще гласувам с "да".

28.09.2018

проф. Светослав Кокалов

