

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



ПЕТЪР БОРИСЛАВОВ ДЕНЧЕВ

**УПОТРЕБА И ФУНКЦИЯ НА
ПРОСТРАНСТВОТО В
ТЕАТРАЛНИЯ СПЕКТАКЪЛ
ОТ 1968 ГОДИНА ДО НАШИ ДНИ**

АВТОРЕФЕРАТ

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

СОФИЯ
2021

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на сектор *Театър*, проведено на 29.07.2021 г.

Дисертационният труд е в обем от 336 страници, предговор, 5 глави и 87 заглавия библиография на кирилица и 11 заглавия на латиница.

Публичната защита ще се проведе на 02.12.2021 г. от 11:00 ч. на заседание на научно жури в състав: доц. д-р Асен Терзиев, НАТФИЗ; проф. д-р Венета Дойчева, НАТФИЗ, рецензент; доц. д-р Венелин Шурелов, НХА; проф. д. изк. Николай Йорданов, ИИИЗк, рецензент; доц. д-р Румяна Николова, ИИИЗк, председател.

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

I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Актуалност на темата

Дисертационният труд си поставя задачата да изведе пространството като естетическа категория, но и като своеобразна *метакатегория*, която се явява от първична необходимост за създаването, консумирането и анализирането на театралното представление. Опитвайки се да постави философските и историческите граници на това явление, изследването се старее да направи кратък нарочен обзор на динамиката на идеите за пространството и да трасира процесите по еманципацията на пространството като собствена величина в българския театър от 1968 г. до наши дни. Актуалността на темата се налага най-вече заради продължаващият повече от няколко десетилетия интерес на театралните представления към пространството, неговото експлоатиране и стремежа за създаването на нов език, именно благодарение на пространството. Темата се явява актуална през призмата на пространството в театъра като обединяваща категория, за която може да се мисли като един непрестанен континуум, през хипотезата за конструирането на разказ, през който постоянно се ре-актуализират и транспонират идеите и практиките от миналото. През последните години наблюдаваме все по-стесняващи се граници между реалното и дигиталното, между истинното и реалното, което поставя и нови предизвикателства пред това как трябва да осмисляме театралното пространство. В полето на българското театрознание към момента са налични твърде малко концептуални опити в областта на пространството, което прави темата актуална от една перспектива, която едновременно обединява историографията, феноменологията, а и знаковата същност на спектакъла.

2. Цели и задачи на дисертационния труд

Целта на дисертацията е да очертае перспектива на българския театър през призмата на пространството, привеждайки примери от историята и настоящето на българската сцена в по-големия контекст на европейския

театър за това как пространството изиграва трансформираща роля в областта на театралния език и неговата рецепция. Избраният исторически период от 1968 г. до наши дни позволява на преден план да бъдат извадени събития, които оформят базисните нагласи за това как разбираме и четем съвременния български театър. Изследването поставя хипотезата, че може да се изгради разказ за театралното пространство като единен континуум на базата на динамиката на идеите за него. Разглеждането на употребата на пространството не е мислено в изследването само и единствено като практическа функция, но и през различни контексти (там, където това е възможно) - естетически, социален, историчен и т.н. Фокусът на изследването пада върху принципа на тандема между режисьора и сценографа в българския театър през избрания исторически период.

Основни задачи на дисертационния труд:

1. Формулиране на понятието пространство в театъра. Какво е пространството в театралния спектакъл и какви възможни значения има това понятие? Какви е неговата употреба и функция през различните исторически периоди и как тези идеи се ре-актуализират в перспективата на развитието на историята на театъра.

2. Проследяване на различните линии в употребата на пространството през призмата на принципа на тандема режисьор - сценограф в определения исторически период.

3. Съзнателен и нарочен избор на театрални представления на различни значими партньорства между режисьор и сценограф в българския театър (1968 - до наши дни) и разглеждането им в критически контекст, които да послужат за фокуса на изследването - трансформацията на пространството през призмата на субективното творчество на режисьори и сценографи

4. Опит за паралел между контекста на европейския културен живот и българския през посочения период.

3. Обект и предмет на изследването

Обект на изследването е пространството в театралния спектакъл в българския театър през периода от 1968 г. до наши дни с фокус върху тандемната работа на знакови партньорства между режисьори и сценографи. Какво представлява пространството като феномен и категория, как би трябвало да го разбираме, е част от този разказ и се разгръща, както в теоретичен, така и в практически план.

4. Методология на изследването

Концептуалното и теоретично, а историческо разбиране за пространството е обект на първите две глави от дисертационния труд. Избраният подход е дедуктивен - изследването върви от общата концептуална рамка към частните проявления в българския контекст. Изследването стъпва на множество различни теоретични опити, а и практически възгледи за пространството в театралния спектакъл от различен произход - чуждестранни автори, но и български опит. Сред авторите на тези идеи са Дейвид Уайлс, Марвин Карлсън, Ги Маколи, Патрис Павис, Ан Юберсфелд, Кежимеш Браун, Етиен Сурио, Питър Брук, Йежи Гротовски, Ангел Ахрянов, Анастас Михайлов и др.. Историографията е необходима, за да се начертаят основните вектори, а оттам да се премине към конкретния обект на изследването - употребата и функцията на пространството в българския театър. Разширяването на времевата рамка на изследването в следващите глави е необходима, за да се посочат някои от основните, базисни положения за произхода на българския театър и неговата социална роля, която в много случаи се оказва и основополагаща за неговото самоопределение.

Изследването е основано на разнородни и многообразни източници, литература и извори. От една страна в помощ се явяваха съвременни, а и не чак толкова съвременни изследвания и трудове върху историята на изкуството, архитектурата, върху пространството и сценографията в световния, европейския и българския театър, изследователски проекти на

български учени от катедра “Театрознание” в НАТФИЗ “Кръстьо Сарафов”, от сектор “Театър” на Института за изследване на изкуствата към БАН, както и от Художествената академия. Друга, съществена част от информационните извори заемат историческите и културологичните изследвания, изследванията върху книжнината и изобразителното изкуство от избрания период, които дават по-реалистична картина на културния контекст в динамика; но също така е важен и прегледа на културния печат през различните периоди (сп. “Театър”, сп. “Изкуство”, в “Народна култура и т.н.). Важен извор на знание са чуждестранни, а и български статии и концептуализации върху пространството, сценографията и режисурата, философски и исторически съчинения и сборници. Не на последно място ценен извор на информация са и личните аудиоинтервюта, които бяха направени по време на изследването. Бяха проучени и архивни единици на Държавния фотоархив, Народния театър, ДТ „Стоян Бъчваров” Варна, театър „Българска армия” София, ДТ „Никола Вапцаров” Благоевград, ДТ „Сава Огнянов” Русе, Сатиричния театър, Съюза на българските художници, ЦДА, лични архиви и др.

5. Обхват и ограничения

Основният исторически фокус на изследването пада върху втората половина на XX век и началото на XXI век. Въпреки това изследването на едно толкова широко и до голяма степен неизбродимо поле изисква непрестанни препратки към тенденции и исторически събития от миналото, за да бъде ясно очертан контекста на художествените факти, но и изследването да се опита да бъде изчерпателно в обхвата на своите намерения. Ограниченията падат върху нарочния избор от тандеми и художествени факти, които трябва да бъдат разгледани спрямо избрания исторически период.

II. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Въведение.

I. Проблемът за пространството

II. Моделиране на пространството

III. Моделиране на пространството в българския театър: от неговата поява до края на Втората световна война

IV. Манипулиране на пространството: устойчиви тандеми между режисьор и сценограф през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век в българския театър

V. Окупация и еманципация - постмодерното пространство от 90-те години на XX век до наши дни

Заклучение и изводи

Библиография

Въведението представя намерението и хипотезите на изследването, задава неговият теоретичен фокус и излага структурата му.

Първа глава “Проблемът за пространството” се опитва да даде теоретична основа на изследването и да очертае неговите исторически граници, да обхване проблема за пространството както от неговата философско-концептуална гледна точка, така и да погледне през практическите измерения на проблема, да направи задълбочен прочит на различните измерения на обекта на изследване, неговите парадокси, но и

да изведе ясна линия към хипотезата, която дисертационния труд се опитва да изложи. Именно - възможно ли е да мисли за пространството като за един континуум от идеи, които непрестанно се ре-актуализират през историята на театъра и разнообразните художествени факти. Тази глава анализира и основните идеи за пространството в театъра, и тяхната динамика. Тук са цитирани множество изследвания на теоретици и практики от различни поколения, както и на философи и хуманитаристи, които се занимават с проблемите на театъра и пространството - Дейвид Уайлс, Марвин Карлсън, Ги Маколи, Патрис Павис, Ан Юберсфелд, Кежимеш Браун, Етиен Сурио, Питър Брук, Йежи Гротовски, Мишел Фуко, Едуард Хол, Жан - Франсоа Лиотар, Бъртранд Ръсел, Арнълд Арънсън, Вера Динова - Русева, Ангел Ахрянов и др.

Проблемът за пространството се явява базисен за театъра, най-вече поради това, че този феномен не може да бъде сведен до някаква обща произволност. Пространството не представлява медия (въпреки че понякога се явява като такъв феномен), нито пък артефакт, за да можем да приложим към него едностранчиви стратегии или пък да пренесем с лекота аналитичните подходи от други области на изкуството. Освен това театърът е и социален феномен, който е форматиран от различни условия по пътя на своето развитие. В такъв смисъл за пространството трябва да се мисли както философски, така и конкретно, но и в динамиката на идеите за него. Ето и определението, което даваме за него, стъпвайки на различните изследователски опити: “Пространството в театъра се налага като *метакатегория*, която включва равнопоставено, в единен времеви поток, репрезентацията и наблюдението; съответно – правещите театър и гледащите го. Пространството се явява като ключов проблем както за художественото осъществяване на театъра и техническото му обезпечаване, така и за неговото разбиране и изследването му. Тази метакатегория е *територия* на взаимодействие между практическото и теоретичното. Теоретичните положения съвсем не изчерпват разбирането за пространството, тъй като практическото му приложение се явява

неизменно условие – под формата на територията, която трябва да се употреби от представлението като художествен факт. Това условие по своята форма, организация и физически дадености влияе на театралния акт и на комуникативната страна на театралния феномен. Влияе и на обмена на информация, на знаците и на символите, които изпълнителите и зрителите консумират в хода на театралния акт; както и на координатите на произведението, зададени от неговите създатели – режисьори, сценографи, хореографи и други.”¹

Това определение, а и чуждите изследователски опити обаче не дават отговора на въпроса какво прави едно пространство *театрално*? Преди всичко тук се засягат два процеса на субективизация - единият е сетивно-психологически, а другият културологичен и социален. На първо време това е субективизацията на зрителския поглед, който превръща винаги театралното преживяване в *пространство* заради сетивните нагласи към този тип изкуство. Вторият процес е еманципацията на режисьорската фигура, която досега е съществувала в латентна форма, с появата на модерния театър. Процес на утвърждаването на ролята на режисьора променя изцяло динамиката на общуване между автор и произведение, между актьор и роля, а най-важното и динамиката на взаимоотношенията между режисьора и театралния художник. Тази промяна, която настъпва с появата на режисьорската фигура променя и рецептивните нагласи спрямо театъра.

Така и много скоро в първите десетилетия на ХХ век възникват и първите високо продуктивни партньорства на принципа на тандема “режисьор - сценограф” - Макс Райнхард и Ернст Щерн, Леополд Йеснер с Емил Пиршан и др., а в българския театър като един от първите устойчиви тандеми от този тип може да бъде посочен този между Хрисан Цанков и Иван Пенков. Един друг вид партньорство с обърната парадигма също се

¹ Денчев, Петър. Употреба и функция на пространството в театралния спектакъл от 1968 година до наши дни, дисертационен труд, ИИЗК - БАН, стр.12

налага между двете световни войни. Този между художника Макс Мецгер и тримата българи, въвеждащи авангардистки практики в междувоенния театър на България – Гео Милев, Исак Даниел и Хрисан Цанков.

Линията на тандемност, която определя динамиката на пространството, може да бъде проследена и след това в българския театър – в края на 50-те години и особено ярко през 60-те (Леон Даниел и Младен Младенов, Вили Цанков и Михаил Михайлов, Методи Андонов и Иван Кирков/Стефан Савов), по-бегло през 70-те (Крикор Азарян и Младен Младенов, Николай Люцканов и Георги Иванов, Георги Но жаров и Любен Гройс, Иван Добчев и Вячеслав Парапанов и др.), за да се завърне с пълна сила в българския театър през 80-те години (Елена Цикова и Красимир Вълканов, Възкресия Вихърлова и Зарко Узунов, Здравко Митков и Невена Кавалджиева, Стоян Камбарев и Виолета Радкова, Слави Шкаров и Нейко Нейков и др.).

Първа глава от изследването също така изяснява какво място заема сценографията като концептуална част от пространството и как се полага като артистичен факт в *метакатегорията* на пространството. Изследването оразличава пространството на спектакъла от това на сценографското пространство, поставяйки ялната граница, че в чисто семантичен план те могат да имат различна стойност и въобще да не съвпадат като физически реалности. Театралното пространство се явява фигура, която трябва да бъде разглеждана самостоятелно, твърдение, което се налага аксиоматично чрез опознаването на неговите качества, условия, а и по начина, по който е виждано от другите изследователи.

Това, което по същество ще представлява обекта на изследване според изводите от тази първи глава е корелацията между физическото и сценографското пространство, която се полага в неизменна връзка с режисурата и актьорското присъствие, без да се изключва социалният и политическият контекст. Така се оформя пространството на представлението.

Втора глава “Моделiranje на пространството” си поставя задачата да направи обзор на идеите за пространството в историческа ретроспекция. Основните хипотези, които са изложени в тази глава са свързани с твърденията, че почти не съществуват пространствени идеи, които да не могат да бъдат трасирани назад в историята на театъра. Така например проксемиката на пространството при Гротовски лесно може да намери своя далечен първообраз в ритуалите около религиозния култ в античността, където публика и жреци са се смесвали. Също така дори технологичните нововъведения реализират идеи, които вече така или иначе са присъствали в театралното пространство по един или друг начин. Така бихме могли да твърдим, че Йозеф Свобода реализира много от виденията на Крейг и Апия благодарение на технологията, подобрявайки ги.

Твърде дълго време в историята на театъра архитектурното пространство е било разбирано като пространство на представлението. Оразличаването между тях започва да си проправя път едва през Ренесанса, заедно с развитието на илюзорната живопис, но и с все по-засилващия се стремеж представлението да създава целенасочено манипулирана сетивна реалност за зрителя. Тоест една реалност, която вече *манипулира* неговия поглед. Тогава започва и зараждането на идеята, че светът на представлението, а оттам и неговото пространство са отделни реалности, еманципирани от архитектурната даденост. Така че заедно с манипулацията на погледа се раждат и първите признаци на субективизацията.

Тази глава изследва особеностите на пространствените възгледи на Античността, Средновековието, Ренесанса, Просвещението и най-новото време. Историкът Петър Бицили твърди, че особеното за европейската цивилизация е нейният стремеж за непрестанно разширяване на политическите граници, на това, което принадлежи към същата тази

цивилизация.² В този смисъл продължава своите твърдения Бицили, културната експанзия, която Европа осъществява, е разширяване и в *пространството*.³ Като най-ранен пример на пространство, което може да се определи като целенасочено театрално и фиксирано спрямо някаква архитектурна форма, трябва да бъде посочена площадката, или т.нар. театрално пространство при дворцовия комплекс Кносос на о-в Крит, който е археологическа останка от Минойската цивилизация.⁴ Следващите форми, които се развиват през Античността - древногръцкият театър и римският театър са пряко свързани с урбанизирането живеенето и със социалната тъкан на обществата, в които се развиват. Еволюцията на тези пространства претърпява и своите промени спрямо естетическите възгледи за театралната репрезентация. Макар и по същество древногръцкият и римският театър да имат различна обществена функция (единият е силно свързан с религиозния култ, а другият се еманципира от тази взаимовръзка) те все пак в своята същност не се различават толкова много един от друг, защото разчитат на колективното изживяване на логоса. И древногръцкият, и римският театър са се ползвали от различни технологии за създаването на различни илюзорни възприятия у своите зрители - машинарии, пространствени маркери и т.н.

Също така самото сценично пространство претърпява различни трансформации от древногръцкият театър в римския, както и архитектурни, така и естетически. Основната структурна разлика между архитектурата на древноримските и древногръцките театри се състои в това, че изборът на място за издигането на театралната конструкция вече не е предопределен от най-подходящия възможен релеф, както това се е правело в Елада. Постройката вече можела спокойно да се разполага и в равнината. За тази цел се изграждали сводести подструктури, които трябвало да осигурят

² Бицили, Петър. Основни насоки в историческото развитие на Европа, Изд. на БАН, Изд. Наука и изкуство, С., 1993, с.15

³ Пак там.

⁴ Виж Бобчев, Сава, История на архитектурата, Техника, С., 1966, с.98

перспективното разположение на театрона; т.е. да формират неговата *амфитеатралност*. Върху тези подструктури се издигали местата за публиката, добавяли се арки, в които при нужда е можело да бъде разположена и сценична техника. В чисто театрален смисъл орхестрата придобила доста по-стеснени функции (но пък разширени социални). В самото дъно на сценичното пространство, където се е намирала т.нар. *frons scenae*⁵, се е издигала специално построена за целта орнаментирана стена с колонада (която може да бъде смятана за римския вариант на скенето). Един от първите такива театри бил театърът на Помпей Велики.⁶ Римляните променили формата на сценичното пространство – от окръжност, както е било оформено при древногръцките театри, то вече било организирано в полукръг. Сценичната площадка значително се разширила. Пародите вече били покрити и се разполагали под цялата сводеста структура, на която лягал театронът. Орхестрата вече играела минимална роля за театралното действие, но в нея започнали да настаняват сенаторите в качеството им на привилегирована публика. Заедно с това дистанцията между игралната зона и аудиторията започнала значително да се увеличава.

Средновековието изтласква театъра от центъра на градското живеене и го маргинализира. През тази епоха театралният феномен е поставен в условията на съвместителство - да търси своите пространства, да ги намира извън привлекателните градски части, неговата светска функция е изцяло сведена до обществена роля, която е изтикана в периферията. Налага се практиката на симултанния декор (*décor simultané*), където субективният поглед на гледащия и неговото тяло следват действието, а не както при античния театър - субектът/зрителят да попада в пространството на театъра (и неговата архитектура). Театърът през Средновековието губи

⁵ “Терминът означава “пред-сцена” или “предна част на сцената”, която публиката виждала през цялото време на спектакъла. Според началния си замисъл тя представлявала царски дворец - главно място на действие в античната трагедия изобщо.” Рокоманов, Васил. История на сценографията. С., Национална худ. академия, 2017, с. 69

⁶ Рокоманов, Васил. История на сценографията. С., Национална худ. академия, 2017, с. 64

разграничителната линия между жизненото/битовото пространство и специфично театралното пространство. Тези процеси са прекъснати и смекчени от факта, че църквата провижда театралното представление като възможен начин да артикулира библейското слово чрез игра и действие.

Ренесансът възвръща на театъра светската функция и го връща обратно в театралната сграда, а заедно с това възражда и интереса към античното наследство. Успоредно с това ражда някои новости в областта на изобразителното изкуство и архитектурата. Благодарение на художници като Филипо Брунелески, Леонардо да Винчи, Албрехт Дюрер и др. била развита практиката на графичната перспектива. Тя бързо се разпространила в изобразителното изкуство на целия континент и така в рамките на няколко века визуалната култура на континента била преобразена. Това се случва и благодарение на това, че фокусът в избора на сюжети за репрезентация се променил – от църковно-религиозни започват да доминират темите за човека и неговото битие. Съществуват предположения, основани на оскъдни сведения, че все пак са съществували опити за изработване на система на рисуване в перспектива още от времето на антична Гърция.

Ренесансът бележи нови моменти в динамиката на идеите за пространството в Европа и чрез възраждането на театралната сграда, след като тя е смятана за излишна от Средновековието (и в известен смисъл конкурираща социалния център на църквата). Италианските изследователи и художници като Юлий Помпониус Летус изучават римските модели на театрална репрезентация, руините на римските театри и тяхната архитектура. Така всъщност през Ренесанса масово се появяват и театрите на закрито. Коего освен всичко поставя въпроса за акустиката и осветлението. Първите ренесансови театри обаче са дървени конструкции, както сме свикнали да мислим за всяко театрално начало – и в античността, и в Рим, а и през Средновековието. Всъщност възраждането на познанието от античността се случва благодарение на академиите (като тази на Юлий

Помпониус Летус), където богатият елит е можел да се запознае с изследванията на миналото, а и да подкрепя финансово изработването на театрални представления. Ренесансът положил основите на модерното развитие на театъра, но и както вече казахме, възвърнал и неговите функции като светски феномен и като дейност, която има място в социалния живот на града. И най-важното – превърнал театралното събитие в случващо се на закрито, което породило и множеството инженерни и творчески търсения в областта на архитектурата, акустиката и осветлението.

Следващите два века – XVII и XVIII, бележат някои основни промени в хода на европейската история. Политическият климат и общественият дух на континента търпят нови трансформации. На първо време затихнали религиозните противоборства, а заедно с това и войните на верска основа. Успокояването на обществения дух позволило концептуализирането на някои положения в обществото, изкуствата и културата въобще. По времето на френския класицизъм (XVII) например Никола Боало и Дени Дидро правят опити да дисциплинират театралното изкуство и да създадат матрици за неговото правене. Боало пише своя трактат „Поетическо изкуство” през XVII в., а Дидро „Парадоксът на актьора” през XVIII век. Също така и просвещенската философска мисъл оказва силно влияние на театралната култура с опитите да се рационализират някои от сценичните дейности като актьорското майсторство, писането за сцена и т.н. Просвещението разнообразява наличните жанрове, които се намират в обръщение по сцените, но така или иначе запазва структурата на класическата драма.

Заедно с това се променила и сценичната практика по отношение на пространството – развила се бароковата сценография, особен тласък получили инженерните опити сцената да бъде с все по-динамична организация, с по-разнообразни и бързи възможности за смяна на сценичните картини. Заедно с това продължил и стремежът сценичното пространство да бъде така оформено, че да създава нарочна илюзия за

човешкото око. Развили се, особено при бароковата сценография, опитите да се търси достоверност в колорита и полагането на цвета при изработката на декора; както и други сходни практики. Класицистичното схващане за театралното пространство (особено след противоречията, които „Сид“ на Корней създава през 30-те години на XVII век около идеите какво представляват жанровете и как трябва да бъдат определяни⁷) налагало матрицата при сценичната реализация да се мисли за обединяващи пространства.

Векът на Просвещението (XVIII) до голяма степен продължава да усъвършенства идеите и конвенциите за сценичното пространство, наследени от Ренесанса. Това означава, че съзнателните усилия са насочени към постигането на илюзорност. Театралните художници вече са натрупали опит от поне двеста години за развитието на различни изобразителни техники точно по отношение на създаването на илюзията, така че това е една форма, която в следващите сто години ще стигне предела на своето развитие. Технологичният напредък, усъвършенстването на театралните машинарии позволяват новостите в изобразителните техники да се фокусират най-вече върху проблематизирането на връзката между зрителната зала и сцената. Развитието на няколко линии на перспектива, които обхващат всички сценични диагонали и произвеждат като резултат множество перспективни гледни точки, са нещо ново – за разлика от типичния ренесансов модел, който произвежда само една *идеална* точка на безкрайност (перспективата с една убежна точка).

Краят на XVIII и началото на XIX век са белязани и от противопоставянето между классицистичната естетика в театъра и естетиката на романтизма. Класицистичната естетика до голяма степен се опира на историческите европейски представи как би трябвало театралното

⁷ „По преценка на френските академици „Сид“ не принадлежала към нито един от двата жанра (комедията и трагедията - бел. П.Д.); тя била трагикомедия, която макар и на пръв поглед да спазвала класическото единство на време, място и действие, в значителна степен нарушавала изискванията за съответствие и правдоподобност.” Уикъм, Глин. История на театъра. Панорама & Антракт. София, 2002, с.147

изкуство да адаптира наследството на гръцкото и римското изкуство към реалностите на XVII и XVIII век. Тоест, класицистичното схващане за античното като извор на вдъхновение продължава да се разпространява, докато естетиката на романтизма валоризира съвсем други човешки констелации, които се фокусират върху интимното, върху личното преживяване и травматичното съхранение на индивидуалната чувствителност в условията на настъпващата индустриализация. В сценичното проявление на тези констелации са много важни природните образи, които често пъти намират място на сцената – планини, езера, рурални или пък горски пейзажи⁸. Природният образ се явява антипод на рационализма на Просвещението. Романтизмът също така категорично отхвърля единството на времето и мястото както на драматургично ниво, така и в сценичните реализации, а това дава възможност за ускорено развитие на сценичната технология за смяна на декора в тези условия (нещо, което кулминира в утопичния романтически проект на Вагнер за тоталното изкуство).

Краят на XVIII век и средата на XIX е и времето, в което нарочното търсене на историческата специфика на декора като част от театралното пространство се превръщат в основен фокус на голяма част от работещите в полето на театъра в Европа. Този фокус продължава линията на усилията за създаването на сценична илюзия, но заедно с това доразработва и театралната идея за автентичността. Тоест, това е една прото-натуралистична нагласа.

Всъщност през XIX век театралната живопис се индустриализира, а голяма част от техническите нововъведения в театъра (сред които и електрическото осветление) правят универсалната декорация да изглежда несъстоятелна в претенцията си, че е способна да създава илюзорен сетивен ефект за зрителя. Заедно с това през XIX в. се появяват и

⁸ Виж Терзиев, Асен. Вътрешният конфликт на романтичния театър, сп. "Homo ludens", бр.20, С., 2017 с. 313-320

интериорните сценографии със скруполюзно подредени реалистични картини, в които актьорите могат да взаимодействат със средата и това да променя психофизиката на тяхното поведение (всъщност този метод на взаимодействие със средата се превръща в основа на експериментите на Станиславски).

В посоката на търсенето на театралната автентика, основана най-вече на историческа достоверност, са опитите на херцог Георг II Сакс-Майнинген през XIX век. Неговите усилия да насочи зрителското внимание към досега не съвсем пунктуално употребяваните детайли от сценичния свят като костюма, сценографския реализъм и т.н. придобиват самостоятелен изобразителен потенциал. Освен това той експлоатира в работата си и множество други елементи от сценичната организация – различни нива на сценичната площадка и т.н. Със своята трупа той обикаля из Европа, оказвайки силно въздействие на аудиторията и така реално предшества с идеите си опитите на Андре Антоан и Ото Брам в създаването на хиперреалистично сценично изображение.⁹

Разликата, която днес от дистанцията на времето можем да определим между работата на херцога и двамата реформатори на сцената, съответно от френска и от немска страна е, че те извеждат своите експерименти до артикулирани реплики на материалния свят във фикционалното пространство на сцената. Правят всичко това в опита да се създаде една интегрална естетика за целите на едно по-достоверно, почти експериментално вглеждане във възможността театърът да предоставя автентично изживяване. Докато работата на Георг II Сакс-Майнинген не може да бъде все още назована като интегрална естетика. При Антоан и Брам концептуално-естетичното вече изцяло иззема контрола върху представленията и се превръща в основание за съществуването на *сценичния образ*. Тези движения и идеи за театралното пространство

⁹ На много места ще използваме „хиперреалистично“ като синоним на „натуралистично“.

продължават почти до края на века (XIX). Така се ражда естетиката на натурализма.

В близко време до появата на натурализма се развива и утопичният романтически проект на Вагнер *Gesamtkunstwerk* (Проектът за тотално изкуство), който е реален израз на сценичната проекция на идеалистичната философия. Вагнер категорично отхвърля идеята за реалистичното изображение на сцената. Според Вагнеровите схващания сцената не бивало да се превръща в хроникьор на живота, както стремежът към реалистичност/натуралност би искал да я форматира. Обратното, сцената според него трябвало да обединява публиката около дифузията между магичното и митологичното както на сюжетно ниво, така и със средствата на сценичната образност. Той настоявал, че музиката като своеобразна абстрактна фигура (конструкция) се явява обединяващият елемент. Според Вагнер това е елементът, който можел да извърши пълната дифузия между сюжета като фикционален компонент и всички останали сценични средства, изграждащи произведението.

Едни от най-съществените промени, които настъпват в театралното пространство, а и в рецепцията на театралната естетика и нейната организация в края на XIX и началото на XX век, не биха били възможни без промените, които внася Втората индустриална революция заедно с научния напредък. В случая не е дори толкова важно директното въздействие на технологията върху правенето на театър и това как изглеждат представленията, колкото трайните промени в сетивните нагласи, които се оказват масови и с много траен (отложен) ефект. Тяхната промяна се отразява на творческите стратегии, а заедно с това и на рецептивните нагласи на публиката. Така например през XIX век вече в цяла Европа трайно навлиза газовото осветление, а в края на века започва да се заменя с електрическо; факт, който е незаобиколим, що се отнася до сценичното оформление.

Заедно с тенденциите на натурализма в края на XIX век се оформя и антиреалистичен театър. По различни пътища неговата практическа

реализация кристализира в театъра на символизма в лицето на Йейтс, Люние По, Пол Фор и други режисьори. Целите на символистите са определени от необходимостта да преведат едни по-скоро абстрактни светове, интернализирани картини на личността, в конкретността на сцената. От една страна, те реагират на натурално-научния метод на натурализма, от друга страна, се опитват да дадат на сцената онази образност, която те смятат, че тя заслужава като сакрално пространство, като пространство на крайно индивидуализирания поглед. Всъщност и като едно чисто естетическо пространство.

Видяхме, че благодарение на натурализма сценичното пространство функционира много добре във функцията на конкретността. Но пък натурализмът като естетически подход се оказва неадекватен за целите на символистите. При техните търсения логосът е изместен – те не се занимават с отправянето на ясни и рационални словесни послания към публиката, облечени в някакъв вид телеология на действието. Символистите лишават от конкретност не само актьорското тяло, но и самото пространство, разглобявайки го на елементарни съставни част. Така би трябвало да се създаде *атмосфера*. Тя би трябвало да бъде “платното”, върху което ще бъдат експонирани символите, на които текстът се явява трансмисия. Проблемът на подобна логическа постановка се явява в това, че символите нямат персонификация, семантичната съдба на символите не е свързана с личностите. Това и обяснява защо театърът на символизма не се интересува особено от актьора, дори би желал да го ликвидира. Целесъобразността, която символистите виждат между логоса и образа, е основана само и единствено на вярването, че съществуват универсални съответствия, обусловени от мистични връзки, които театърът като своеобразна медия може да осветли.

Някои от символистичните идеи намират отглас и в България (разбира се, преминали през множество вторични трансформации, като усвояването им от практиката на Райнхард и т.н.). Такива отгласи са например работата на Борис Еспе („Едип цар” в Свободен театър - 1921 г., и в Русенския

общински театър - 1922 г. Той на практика пренася модела на Райнхардовото представление като вече готова матрица.), както и на Гео Милев („Мъртвешки танц” - 1920 г. в Народния театър), както и в някои други сценични реализации около началото и края на Първата световна война.

Освен това появата на антиреалистичен театър е свързана и с комплексните опити за преодоляване на логоцентризма, макар и това движение да се осъществява като макропроцес. По отношение на пространството и сценичния образ това е началото на движение, при което се отхвърля конвенционалната рамка между репрезентацията и рецепцията. Тоест онова, което се представя, вече не съответства на нагласите на това, какво би трябвало да бъде *видяно*. Ако това се случва при натурализма в едни доста ограничени граници – образите, на които зрителите стават свидетели, са привидни; фасадата, изградена от фабулата, се разпада в един момент, а зад нея се крият интернализирани конфликти и травми, то при символизма вече имаме пълна липса на съответствие между целесъобразност на образа и неговата реализация – т.е. мистичното вече е заменило рационалното. Словото не е в състояние да съобщи нищо повече.

Демонтирането на тези нагласи продължава през целия исторически авангард в европейския театър не толкова поради някакъв идеологически подтик, колкото поради желанието авторът/творецът да остане верен на творбата, която гради, а не да отговаря на публичните очаквания, които смята вече за отживелица. Какъв интелектуален климат създават тези нагласи (те са разнообразни) през първата четвърт на XX век, е отделна тема. Затова и Ханс Тийс-Леман смята, че все пак нововъзникващите форми на авангарда продължават да обслужват текстовия свят (на пиесата, композицията и т.н.) и не могат докрай да го напуснат, т.е. логоцентричният свят поражда пространства. Осъзнавайки тази взаимовръзка, Леман твърди, че формите на авангарда се опитват да спасят

от своеобразно „обезобразяване“ текста от всяка конвенционална форма, която се изчерпва в определен момент и стига до състояние на фалш.¹⁰

Модернизмът безспорно се захваща със субективизацията на погледа. Чрез тази логическа операция, придавайки на погледа индивидуалност и лишавайки го от претенцията за универсалност, легитимира режисурата като съвременна позиция на интерпретация. Освен това събужда субекта от латентния сън на общото и конвенционалното, от илюзията за устойчивост на вече установеното като форма, т.е. от анестезията на вече изживените форми на изкуството. Един от основните канали, по които протича този процес, е отгласването от претенцията за реалистичния образ, който вече е достатъчно експлоатиран от натурализма и реализма, т.е. сценичното пространство не претендира, че трябва да *документира*, а се опира на абстрактни форми или пък деформирани (и стилизирани) отражения на реалните образи, които са в диалектична зависимост с действителността, или пък създава автономна действителност чрез деформацията и стилизацията.

Заедно с развитието на проявите на модернизма в главата подробно са разгледани и качествените разлики във възгледите за театралното пространство между експресионизма и футуризма, между натурализма и символизма, разгледани са също така и възгледите за театралното пространство на Баухаус, както и кризата на модернистичната естетика след Втората световна война. В обхвата на тази глава влиза и отшумяването на реформаторските търсения на модернизма, но не и тяхното наследство като естетическо наследство. Разгледан е преходът към естетиката на постмодернизма и неоавангардистките практики, които се развиват след края на войната.

Трета глава “Моделиране на пространството в българския театър: от неговата поява до края на Втората световна война”

¹⁰ Леман привежда като пример Мейерхолд и неговите сценични средства, които „отчуждават по екстремен начин играните пиеси, но запазват тяхната вътрешна цялост”. Леман, Ханс-Гийс, „Постдраматичният театър”, Изд. „Нов български университет”, С., 2015, с.29.

значително разширява историческия обхват на изследването. Това е решено така, за да бъдат изведени базисните характеристики от появата на българския театър и неговото развитие в междувоенния период. Появата на театралното представление като културен факт в българските земи в рамките на Османската империя бележи началото на един дълъг период на формиране на основните обществени нагласи сред българите какво е театърът, какви функции има, какво се очаква от него, какви би трябвало да бъдат рецептивните нагласи спрямо него. Заедно с развитието на тези процеси укрепва и обществената функция на театъра и културната инфраструктура на България. Макар и неравен, многополюсен и противоречив, този процес се движи между две невралгични точки – първата е желанието за модернизация на едно общество, което е закъсняло със своето историческо национално пробуждане, на опашката на националните наративи и малките национализми в Европа, а втората е стремежът да се изгради национална идентичност, която да бъде в съзвучие с обществените нагласи, но и този стремеж да не се превръща в механично пренасяне на чужди модели.

Процесите на това израстване са благоприятствани от ентузиазма на младата нация, но от друга страна, стагнирани от историческите, икономическите и впоследствие социални обстоятелства, в които българската държава непрестанно попада по пътя на своето политическо израстване. Затова съвсем спокойно можем да кажем, че периодът от появата на театралното представление като културен феномен до радикалната политическа промяна в България след Втората световна война (1944 г.) е период на моделиране на идеите за театралното пространство. През този период се оформят фундаменталните нагласи и рецептивни очаквания спрямо театъра.

Българските усилия обаче срещат историческата стагнация, което впрочем също се явява в нормалната историческа логика (процесите на акумулиране на социален опит не могат да се прескачат, освен това за естественото развитие на тези процеси е необходимо и социално време).

Българският театър не успява да се влее веднага в европейската модерност и това е нормално – все пак на него му липсва устойчива традиция. За сметка на това, докато в развитите театрални култури на континента текат тенденциите за демонтиране на конвенциите от миналото (на класическия театър), българският театър тепърва започва да гради своя професионален характер. И няма да закъснее моментът, в който той ще може да се отвори и към авангардното.

Построяването на сградата на Народния театър в София, проектирана от ателието на австрийските архитекти Хелмер и Фелнер, продължава традицията от края на XVIII век в Европа на създаването на национални театри. Създаването на български национален театър е продължение на тези културни процеси, според които националната идентичност се гради благодарение на езика, културата и родовата памет, а театралната сцена е най-престижното място за легитимацията на един книжовен език. Преди да кажем доколко театралните нагласи по това време са все още неоформени и незрели, а практиките на професионализация да се усвояват постепенно (и неравно), трябва да отбележим, че събитието с построяването на театъра е цивилизационен момент за българската столица и държавата. Макар и закъснял акт, той легитимира една институция, която дава облик на националната култура. Пространството на представлението, разбира се, все още не представлява част от осъзнатото разбиране за манипулацията на сценичния език, както можем да го видим в театъра на натурализма по това време, а примитивната сценографска практика на илюзорната живопис все още не дава възможности за големи експерименти на българската сцена. Но всичко предстои.

Мястото на пространството в театралния спектакъл в самото начало е просто даденост, физическа, логоцентрична, обусловена от езика и обществените очаквания, залегнали в рефлексите всъщност на един език, който тепърва ще се конституира сценично (и който носи със себе си до голяма степен нагласите на Възраждането). Представите за идеите за пространството по това време се движат според инерциите на популярния

театър от Европа и категорично раздвижване в тази посока ще настъпи едва след края на Първата световна война. Сценографското оформление, от друга страна, е една от професионалните дейности, които тепърва ще търпи развитие. Пространството ще се превърне в съществена част от мисленето на театралните практики с категоричното навлизане на авангардистките практики в българския театър след Първата световна война.

Целият период до края на Първата световна война е доминиран от популярните представи за реалистичност и усилията да се развие не само сценографията, но и актьорското изпълнение, да бъде хармонизирана работата на театъра, да бъде изяснена функцията на режисурата и всичко това да придобие дисциплиниран характер. Първите импулси за модернизация на практиките и възприятията по отношение на *пространството* в българския театър малко преди Първата световна война и след нея не идват от адепти на реалистичния театър. Те идват от привържениците на символизма, на модерната сценична изразителност (която иначе в останалата част на Европа вече бавно залязва). Сред адептите за нова сценична изразителност са Сирак Скитник (неговата критичност към състоянието на сценографията в българския театър се разкрива в статията от 1911 г. „Имаме ли художествена критика?“), Борис Еспе (неговата работа в „Свободен театър“, където поставя „Едип цар“ по Райнхардов модел), Г. Милев. Писателят Людмил Стоянов и режисьорът Исак Даниел също са част от личностите, които излъчват такива сигнали в общественото пространство, и двамата си сътрудничат в основания от Даниел театър „Студия“. Особено характерно за този период от историята на българския театър е, че с въпросите на режисурата и сценографията (а и на критиката), изобщо с театралното дело се занимават хора, които виждат в него задължително синтетичната му природа – такива са и Сирак Скитник, и Гео Милев, в известен смисъл те виждат възможност за изява и на своите синтетични таланти в театралното пространство.

Периодът между двете световни войни може да се характеризира като противоречиво и нееднозначно време, въпреки че в духа на случващото се в цяла Европа. Това е време на социални бунтове, краткотрайна стабилизация, на авторитарни политически тежнения, но и време на разширяване на театралната мрежа в България (през 30-те години), нов подем в импулсите за модернизация на обществото, възход на радикални политически движения и до голяма степен и политически авантюризъм. Заедно с това, именно през този период окончателно се разрешава въпросът за професионалната режисура в Народния театър (1925 г.). Освен категоричното и окончателно решаване на режисьорския въпрос, именно между войните, а и по времето на Втората световна война в България професионално вече се изявяват режисьори от български произход, сред които Хрисан Цанков, Боян Дановски, Николай Фол, Исак Даниел и други. Тоест, може да се каже, че има значително раздвижване на театралния живот в посока на професионализацията и модернизацията. С разрешаването на режисьорския въпрос в Народния театър, се установява и трайното присъствие на режисьорската институция и се поставя на дневен ред най-важният въпрос – че модерният театър е преимуществено режисьорски. И режисьорът се явява тази творческа личност, която контролира езика на представлението и вдъхва живот на сценичното пространство.

България започва да пропуска все по-осезаемо модерните европейски влияния в своя културен живот. Макар и в периферията на големите европейски събития заради своя все още кратък живот, новото българско общество инфилтрира след Първата световна война по-авангардни идеи в областта на литературата, живописа и разбира се, в театъра. Важно е да отбележим, че макар и с накърнен национален дух след Първата световна война, българското общество вече притежава достатъчно добре развита културна инфраструктура, способна да отрази тези идеи, макар и отново (най-често) през призмата на националното. Това не означава, че тези идеи не са в синхрон с онова, което се случва с изкуството извън границите на

страната. Или пък когато казваме, че България седи по-скоро в периферията, твърдим, че тези идеи се отхвърлят. По-скоро може да се заключи, че това е един период на множество конфликти в сърцевината на българското общество, но и на парадоксална отвореност към света. Тези процеси протичат по-скоро стихийно, отколкото в някаква йерархична подреденост.

Режисьорите, които оставят зад себе си представления, моделиращи възгледите за пространството от този период, са вече споменатите Исак Даниел, Хрисан Цанков, Николай Фол, както и трагично загиналият през 1925 г. Гео Милев, за когото вече говорихме. Също така и Н. О. Масалитинов, който, въпреки че работи в полето на сценичния реализъм, създава трайни нагласи в тази плоскост на сценичната изразителност. Линията, която той поддържа и развива в своята работа, произтича от естетиката, която става нарицателна за Московския художествен театър (където Масалитинов е бил актьор от 1907 г. до 1919 г.). До голяма степен работата на Масалитинов е свързана не толкова с изграждането на образци в работата с пространството или пък с експериментирането с формата на театралното представление, колкото с поддържането на една устойчива линия на реалистична репрезентация. Тази трайна творческа линия разчита на създаването на илюзията за естественост на сцената, на реалистична автентика, макар и тя често да залита към жанра на мелодрамата.

Като класически тандем между сценограф и режисьор в българския театър по това време все още е трудно да се говори, но работата на Хрисан Цанков и Иван Пенков може да бъде откритоена в такава перспектива. Те могат да бъдат посочени като прототандем от миналото. И ако краят на Втората световна война не беше променил пътя на кариерата на Цанков, сигурно този тандем би се развил в любопитна посока. Както впрочем и работата на Макс Мецгер, но в обърната парадигма – той се явява водещият двигател при образността на няколко спектакъла с различни режисьори от периода, за който говорим (Г. Милев, И. Даниел, Хр. Цанков).

Втората световна война променя условията на живот, световната дипломатия и прекроява границите в цяла Европа и България не прави изключение. С настъпването на тоталитарния социализъм в българския театър се появява и нова естетика. Тя е командно-апаратно регулирана от държавните органи и представлява политически ориентирана естетика, обслужваща непосредствени партийни интереси, сраснати с държавните. Социалистическият реализъм и неговото въвеждане в България по командно-административен път спира развитието на българския театър по двата естетически вектора, които са били познати до края на Втората световна война – реалистичната линия и условно-конструктивистката изразителност. Нанася поражения върху личните стилове на сценографите, както и в артистичните подходи на режисурата. На концептуално ниво промяната, която неговото въвеждане извършва, е, че този метод всъщност заменя реалистичната конвенция в пространството с буквализъм и превръща театралното пространство заедно с прилежащите му компоненти като сценография, осветление, костюми и грим в идеологически обекти, които подлежат на контрол и трябва да бъдат част от така желаната от режима *пожелателна, виртуална* реалност на театралното представление, защото така театърът се включва в борбата на народите за социализма като *историческа необходимост*.

Радикалната политическа промяна от 1944 г. със своя командно-апаратен модел на въвеждане на политестетика, каквато се явява социалистическият реализъм, всъщност създава едно *виртуално* пространство в театъра, което има пряко отражение в пространството на представлението. Пространството е извадено от своята функция на театрална среда, а методът на социалистическия реализъм се опитва да елиминира всички елементи на субективната интерпретация. Заедно с това *виртуалното* пространство започва да бъде управлявано от вътрешното функциониране на театъра, доминиран от политическото ръководство на държавата, извън каквито и да е спонтанни движения на творческия процес. Въпреки съществуващите опити за напускане или пък случайни

попадения извън тази естетика, те не могат да бъдат доказателство, че тя би могла да бъде преодолена толкова лесно.

Това *виртуално* пространство се проявява като напълно подчинено на политическия елемент в обществото и като такова трябва тепърва да се еманципира от тези зависимости – нещо, което ще се окаже трудоемко, а дори и в известен смисъл опасно начинание за тези творци, които решават да тръгнат по пътя на еманципацията. Затова през следващите десетилетия всяко едно *напускане* на предварително начертаните граници на социалистическия реализъм се превръща в желано събитие, а като основна ценност сред театралната общественост се оформя идеята за плурализма на идеите като контрапункт на сивотата, която режимът търси. В крайна сметка т.нар. *разширяване на границите* на социалистическия реализъм в театъра преминава през болезнени травми и скандали за много голяма част от режисьорите и сценографите, дръзнали да експлоатират своето желание за свобода. Затова и така желаната свобода на формата започва да се проявява без брутална санкция едва през 70-те години.

Четвърта глава, озаглавена “Манипулиране на пространството: устойчиви тандеми между режисьор и сценограф през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век в българския театър” се явява една от двете централни глави за изследването, защото се концентрира върху три знакови десетилетия от историята на българския театър и трансформациите на пространствените възгледи през тях. Главата разглежда редица знакови партньорства между сценографи и режисьори през тези три десетилетия сред по-важните от които: Леон Даниел - Младен Младенов, Венелин Цанков - Михаил Михайлов, Методи Андонов - Стефан Савов/Иван Кирков, Любен Гройс - Георги Ножаров, Николай Люцканов - Георги Иванов, Любен Гройс - Добромир Иванов, Пантелей Пантелеев - Светослав Генов, Иван Добчев - Вячеслав Парапанов, Здравко Митков - Невяна Кавалджијева, Стоян Камбаров - Виолета Радкова, Слави Шкаров - Нейко Нейков, Елена Цигова - Красимир Вълканов и други.

Поколението от режисьори и сценографи, които навлизат в професионалното поле на театъра през 50-те и вече узрява професионално през 60-те, е поставено, метафорично казано, в трансгресивна позиция. За да изрази своите търсения, това поколение неизбежно трябва да пристъпи установения ред на социалистическия реализъм. И това е съвсем естествен подтик на тези творци, в желанието им да изпробват различни експресивни езици на сцената. Така например режисьорът Венелин Цанков аргументира необходимостта от това условно *пристъпване* със своята статия „Условност и взаимодействие на традициите”.¹¹

В тази своя статия той излага подробно необходимостта от присъствието на така спорната *условност* в постановъчната работа в театъра, но и се противопоставя на банализирането на идеите на реализма („Съвременният театър изисква актьорът все така успешно да се спусне на земята, когато потрябва, и житейската конкретност в играта му да не се смущава никак от това, че преди малко е бил съвсем излязъл от образа. Условността на съвременния образ изисква образът бързо да преминава от сцена в сцена, дори до 60 пъти в спектакъл, и то в най-различни и противоречиви ситуации.”¹²).

Цанков е много категоричен застъпник на своите гледни точки. Той аргументира и защитава не само своите лични естетически избори, но изобщо необходимостта от естетически плурализъм и в статията „За сценично-декоративния разказ”, където твърди, че: „Днес сценическата условност е вече присъщ белег на българския театър. Довчера нейното използване хвърляше винаги в съмнение реалистичните достойнства на всеки спектакъл, в принципите на който тя се ползваше малко или много. Впрочем победата на сценическата условност, признаването ѝ като реалистичен прием е от огромно значение. Всъщност това означава

¹¹ Цанков, Венелин. Условност и взаимодействие между традициите, Театър № 8/1962, с.16-20

¹² Пак там, с.19

победа на младите съвременни тенденции над консервативизма и закостенялостта.”¹³

Десетилетието на 60-те години също така утвърждава и т.нар. *езоповски език*¹⁴, който в системата на спектакъла може да се отнася за много елементи от сценичния език. Но ако приемем, че сценичният език би могъл да бъде разделен на определени тропи, в смисъла на стилистични фигури, то *езоповският език* може да се отнася и за най-различни фигури. Включително и за пространството на представлението или някои негови елементи (като например костюма или реквизита). Този своеобразен кодиран, метафорично-алегоричен език ще определя до голяма степен и езика на театралния спектакъл през следващите две десетилетия.

През трите десетилетия номиналното обозначение, че всички творци в театъра трябва да бъдат реалисти, не отпада, но в работата на режисьорите и сценографите вече има доста възможности за стилови различия, а и строгият надзор постепенно отпада. Все пак трябва да отбележим, че политическата и културната ситуация в страната оказват огромно влияние както върху духа на създаваните театрални спектакли, така и на тематичния избор. Събитията от 68-ма не позволяват на всички влияния от Западна Европа да проникнат в страната. От своя страна 70-те години, когато Комитета за култура е поет от Людмила Живкова, са времето, в което естетическата нагласа навлиза в политическия дискурс. Това служи и в известен смисъл за реабилитация на диалектико-материалистичната основа на режима. Появяват се и националистическите теми, които са експонирани най-вече през 80-те години. Това полага и определени идеологически рамки на разбирането за националната култура, която до този момент е била деликатен момент – след радикалната политическа промяна от 1944 г. голяма част от проявите на национализъм са заклеявявани като *фашистки*.

¹³ Цанков, Вили. За сценично-декоративния разказ, Изкуство, № 7/1962

¹⁴ Според . Николова, Камелия. Режисьорски стилове в театъра в България след Втората световна война (1944-2018), С., ИИЗК, БАН, 2018, с. 169

През 70-те години се установява и развива принципът на тандема между режисьор и сценограф. Но като цяло това са години, които се отличават с по-консервативен дух, отколкото 60-те. Креативността на тандемите като Николай Люцканов - Георги Иванов, Любен Гройс - Георги Ножаров, Пантелей Пантелеев - Светослав Генов, Нейко Нейков - Слави Шкаров, Младен Киселов - Стефан Савов е насочена към овладяване на формата, към зрелището и намирането на находчиви творчески решения, отколкото към промяна на статуквото. Бихме могли да кажем, че това са години, в които поколенията са отдадени много повече на търсенето на творческата находчивост във вече установените рамки. От друга страна, и властта вече е омекнала и има други разработени механизми за контрол, но като цяло инструментариумът, който Румяна Николова описва – на либерализация и на стагнация, доминиран от външния израз на патерналистична загриженост, продължава да доминира.¹⁵

Следващото десетилетие, това на 80-те години, вече съдържа в себе си интуициите за тенденциите, които ще се разгърнат в българския театър, а и в цялото българско културно пространство през 90-те години. Това време до голяма степен съвпада със свободното навлизане на постмодерните тенденции в България, които до този момент са били възпрепятствани (или много селективно пропускани) поради строгия идеологически контрол. Може да се каже, че 80-те години са силно благоприятствани политически от реформите на „Гласността”, които достигат до България в качеството ѝ на съветски сателит в рамките на Варшавския договор. Специфичното обаче е, че атмосферата, която се създава благодарение на тези реформи, до голяма степен е съпътствана с насищане, по синхроничен начин, на театралното пространство със своеобразен естетически *фалиш* от нормативния метод на социалистическия реализъм и изискванията (най-общо казано) за номинален реализъм.

¹⁵ Николова, Румяна. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944-1989, Петко Венедиков, С., 2020, с.144

Всъщност едва втората половина на 80-те години дава ясна възможност в публичното пространство да се появяват представления, които категорично не се вписват в линията на реалистичния и психологически театър, който доминира театралния пейзаж, но и въобще не се интересуват от реализма или психологията като материя за изграждане на спектакъла. Тук вече се играе и с проксемиката на пространството („Дзън” на В. Вихърва, „Чайка” на Добчев/Младенова). Примери за такива представления, които категорично пренебрегват реалистичния подход, са „Раната Войцек” на Иван Станев, „Ескориал” на Елена Цикова в ДТ „Сава Огнянов” Русе и др.

Освен това принципът на тандема между режисьори и сценографи по това време вече е силно застъпен в българската театрална практика. Такива са партньорствата между Виолета Радкова, между Нейко Нейков и Слави Шкаров, между В. Вихърва и Зарко Узунов, между Е. Цикова и Красимир Вълканов, между В. ПарAPANOV и И. Добчев и др., които са се установили трайно в края на 80-те години. Важно е да отбележим, че изборът на тандемите и спектаклите, които да бъдат представени, е направен с цел да подкрепим нашите тези, както и да илюстрираме тенденции и процеси. Текстът няма за цел да прави панорамен обзор, а да се концентрира върху онова, което ни изглежда като проява на развитие, новаторство, а и на автентично творческо търсене.

Пета глава “Окупация и еманципация - постмодерното пространство от 90-те години на XX век до наши дни” разглежда динамиката на възгледите за пространството след края на режима на Българската комунистическа партия (1989 г.) в България. Този период е наситен с множество релефни динамики, които протичат като паралелни процеси. Политическите промени, социалните кризи и променената публичност в България след 1989 г. неизбежно дават своето отражение върху театралния спектакъл и процесите, които обуславят идеите и рецепцията му. На първо време отпада условието на нормативната естетика и задължението да се мисли през реалистичната парадигма. С други думи

задължението пред режисьори и сценографи да правят на всяка цена психологически театър, който да отговаря на обществената рецепция за него, вече не съществува. Вече няма забранени автори, няма и забранени идеи, няма и забранени практики. Условието за избора от всички възможни налични средства, пътища и подходи са свободни, макар и ограничени от влошаващите се икономически показатели на страната и напрегнатата социална обстановка.

Кризисността е базисната характеристика на това десетилетие – разпада се старият ред, демонтират се модели и практики, наследени от социалистическия режим. Тези процеси са изпълнени с несигурност, най-вече с много висока степен на обществена неизвестност и с финансови трудности. Тотализиращият ефект на социалистическата система, която вече не може да поддържа своите икономически предприятия, отпада, настъпват периодите на циклични кризи, благодарение на които и обществото челно се сблъсква със своите илюзорни представи за държавното функциониране извън авторитарното управление. Десетилетието на 90-те години е и времето, в което постмодерните влияния навлизат с пълна сила в България. Това се отразява и на идейните парадигми – „големите“ идеи биват заместени от темите за интимното, частното се превръща в централно, а личното преживяване започва да се превръща в събитийно за изкуството.

През тези години става ясно, че системата от държавните театри не може да бъде поддържана във вида си, наследен от тоталитарната държава. Това стимулира нови процеси на консолидиране на пространства и активизира разпадането на наративите от миналото. Също така много важна характеристика за това десетилетие е, че в него намират среща представители на няколко поколения театрални творци – продължават да работят както Леон Даниел и Вили Цанков, Крикор Азарян, така и Иван Добчев, Елена Цикова, Маргарита Младенова, Здравко Митков, дебютират новите режисьори – Явор Гърдев, Галин Стоев, Лилия Абаджиева и т.н.

Освен че през това десетилетие може да се наблюдава своеобразно „струпване“ на режисьори от различни поколения, някои от тандемите, които са се установили през 80-те години продължават да работят. Примери за това са Елена Цикова и Красимир Вълканов, Здравко Митков и Невена Кавалджиева. Установяват се и нови партньорства, някои от тях за кратко – Маргарита Младенова и Марина Райчинова, Младен Младенов и Стоян Камбарев, Марина Райчинова и Борислав Чакринов, други за по-дълго – Даниела Олег-Ляхова и Маргарита Младенова, Никола Тороманов и Стоян Камбарев, също така е важно да се отбележи партньорството на Светослав Кокалов с режисьора Иван Добчев.

През 90-те години и началото на новия век голяма част от тези тандеми не се задоволяват с класическото разположение на залата и публиката – започват да експериментират с проксемиката на пространството, *окупира*т различни места, включително да превръщат несвойствени части от театралната сграда в места за театър. Тези стратегии на окупацията на практика предшества еманципацията на пространството. Такива спектакли са реализираните в партньорство между Стоян Камбарев и Никола Тороманов - “Майката: Васа Железна. 1910” от Максим Горки (ДТ “Стоян Бъчваров” Варна), “Три сестри” от А. П. Чехов (ДТ “София), “Бастард”, реализиран в тандема Явор Гърдев и Никола Тороманов (ДТ “Стоян Бъчваров” Варна, но игран в изба “Димят”), както и много други.

През новото десетилетие, а и в първите години на новия (XXI век) започват да се появяват представления, които третираат пространството извън неговите архитектурни дадености, а и извън мисленето за пространството като задължително обвързано с някаква предварителна театрална наличност. Понякога вдъхновени от самото пространство, друг път с деликатни естетически намеси в неговата среда, това са представления, които разчитат на независимата, „разкачена“ от драматичното образност. За тези представления образът на самото пространство като предварителна даденост е много по-важен от всичко останало. Те могат да бъдат наречени *site specific* представления, но ние

предпочитаме да използваме едно по-общо название – представления на еманципираното пространство. Това са театрални актове или инсталации, които взаимодействат с автентична среда, въвличайки нейния първоначален образ в играта на своите театрални намерения или чрез други фикционални образи.

Тук се откриват два тандема, които можем да кажем, че са устойчиви в своите опити. На първо време можем да отбележим Валерия Вълчева в тандем с Марий Росен („**200 000 години**” по Чехов, „**Дълбоко високо**” по Рембо, Метерлинк, Шагал, Климт, Иван Милев, Мунк, Бюхнер и Вирджиния Улф; „**Хамлет**” по Шекспир) и разнообразни художници и режисьорът Марий Росен и сценографката Петя Боюкова („**Отровата на театъра**” от Рудолф Сирера, „**Смъртта и момичето**” от Ариел Дорфман, „**Влиянието на гама лъчите върху лунните невени**” от Пол Зиндел, „**Shopping and fucking**” от Марк Рейвънхил). Валерия Вълчева продължава самостоятелно да работи върху представления, които са свързани с пространството („**Сънища в четири сезона**” по Шекспир, „**Тринадесетият месец**” по текстове от Гео Милев, „**Кафка квартет**” по миниатюри от Франц Кафка). Също така е необходимо да отбележим и работата на художничката Елена Шопова по два открояващи се проекта, свързани с пространството – „**Времето на кварките**” от Гергана Димитрова, Ивайло Миленков и Петър Мелтев на режисьорката Гергана Димитрова и „**Тунелджи**” от Дон Дюис, играно в мазето на Арт хостел и Младежкия театър в София. Към тези художествени факти може да бъде включена и интерактивната театрална инсталация „**НДК споделя своите истории: разходка сред градските легенди**” с автори Здрава Каменова и Мирослав Христов, режисура и концепция Гергана Димитрова и Василена Радева, обекти: Елена Шопова.

Заклучение и изводи

В една идеалистична проекция пространството в театъра би трябвало да се явява както хранителната среда за живия организъм, ако приемем, че

спектакълът е жив организъм. Виждаме, че именно пространството се натовазва с онази специфична роля, която моделира не само сетивните нагласи, но и създава емоционални светове, рационални опозиции, политически контекст и други. Въпреки всички опити за категоризация пространството не би могло да бъде измерима величина, защото освен темпорално, архитектурно, то променя своите характеристики спрямо историческия и социалния контекст.

Интердисциплинарността на темата, която може да се разлее във въпросите на архитектурата, на технологията, на сценографията и режисурата, всъщност ни принуди да ограничим нашия поглед върху нещо, което е напълно възможно да проследим като исторически континуум – трансформациите на възгледите за пространството на представлението през периода от края на 60-те години до наши дни. Как трябва да мислим пространството днес от творческа и критическа перспектива, е въпрос, който тепърва ще се оформя, но със сигурност част от отговорите пред това, как бихме могли да оформим критическата перспектива в мисленето на пространството могат да се открият в миналото.

Въпреки привидната дисхармонична комуникация на българския театър с европейската сцена виждаме, че преносът на идеи и практики все пак е бил възможен, но заедно с това са се развивали и специфични движения в българското културно пространство. Особено важно място в тези движения са именно партньорствата, оформени пред десетилетията на 60-те, 70-те, 80-те и 90-те години. Принципът на тандема между режисьора и сценографа се налага като неизменна творческа провокация, която поражда нови сценични езици. Всъщност благодарение на принципа на тандема театралните представления *акумулират* нови пространствени идеи, а пък изпълнителите правят пространствата да оживяват.

Българският театър преминава през три различни обществени строя, всеки от които дава и своето социално-политическо измерение върху възгледите за пространството. До голяма степен множество от нагласите,

както и практиките оцеляват, транспонирани в нов контекст, без това да означава, че те могат да бъдат видени от неподготвеното око. Основните нагласи за това, какво представляват театърът и театралното представление в България, се изграждат именно в междувоенния период на изминалото столетие и честото завръщане към опита оттогава е съвсем естествен. От друга страна, българският театър се професионализира скоростно след преврата от 1944 г., а заедно с това настъпва и догматизирането на естетическия език. Разкрепостяването след политическите и социалните промени от 1989 година насам бележи завръщане към част от опита между войните, но и изживяването на практики и търсения, които са се случвали в периода 1944-1989 извън границите на страната. На практика тези процеси протичат през личностите, които задават творческата линия в определени театри, в линията на своето индивидуално творчество, макар и тези поколения да водят своите задочни диалози, изваждането на тези линии на влияние и взаимодействие е по-скоро в изследването на напрежението между личния творчески път и културния фронт наоколо.

Приноси на дисертационния труд

- Опит да се въведат словесни и концептуални формули за пространството в театъра не само от практическа гледна точка, но и от гледна точка на концептуално - философската същност на търсенията за пространството.

- Опит да се изследва едно слабо проучено изследователско поле, което освен интердисциплинарна тема представлява и исторически масив от художествени събития, които са разгледани изключително през призмата на пространството.

- Изследването предлага разгръщане на перспективата на темата за пространството през фокуса на конкретни тандеми между сценографи и режисьори, благодарение на което чертае вектори на неизследвани полета и креативни взаимодействия.

- Изследването предлага разказ за пространството като един непрестанен континуум на практики и идеи, които непрестанно се ре-актуализират в хода на театралната история.

- Изследването предлага поглед върху трансформациите на идеите за пространството през призмата на по-широк социален и културологичен контекст.

Публикации по темата на дисертацията:

1. Денчев, Петър. Някои от подходите в пространствената организация на режисьорската работа на Стоян Камбарев и Елена Цикова в тандем със сценографите Виолета Радкова и Красимир Вълканов. В: Изкуствоведски четения 2019. Модул Ново изкуство: Мотиви, модели, ескизи. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2020, с. 497-503. ISSN: 0005-4283

2. Денчев, Петър. Пространството като територия на съпротива. В: Проблеми на изкуството, бр. 3, 2020, с. 42-47, ISSN: 0032-9371

3. Денчев, Петър. Времеви коридори: творчески тандеми между режисьори и сценографи в българския театър през 80-те и 90-те години на XX век. В: Изкуствоведски четения 2020. Модул Ново изкуство: Пътувания. Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021, с. 259-265, ISSN: 0005-4283

4. Денчев, Петър. “Музика от Шатровец” на Константин Илиев - пътят на пиесата през три пространства. В: Проблеми на изкуството, бр. 3, 2021, с. 27-30, ISSN: 0032-9371