

**ВСТЪПИТЕЛЕН ДОКЛАД**

**ТЕАТРАЛНИЯТ АВАНГАРД И  
НЕГОВОТО ОПИТОМЯВАНЕ**

*Камелия НИКОЛОВА*

Формулирането на темата на заключителната трета част от дискусията “Театралната практика на 90-те” като “опитоменият авангард” проблематизира две понятия – понятието **авангард** и отнесеното към него прилагателно **опитомен**. Ето защо настоящият текст, чиято цел е да бъде преди всичко въведение към споменатата тема, ще се състои най-вече като опит за тяхното дефиниране.

Под понятието **авангард**, взето извън един строго определен исторически контекст, се разбират много и различни неща. Разгледано обаче в конкретните рамки на развитието на европейската култура, и специално в рамките на развитието на европейския театър, то има ясно дефиниран смисъл и времеви граници. Авангардът като концепция за изкуството и, конкретно, театралният авангард се появява след естетическото движение “изкуство за изкуството”, получило най-отчетливия си израз в театъра в сценичните практики на символизма през последното десетилетие на миналия век. Основният момент в това движение е фиксирането на художника върху самия себе си, т.е. отделянето и изолирането му от неразбиращия го свят и вглеждането единствено в собствената му “душа” и съдба.

В началото на нашия век в европейското културно и, респективно, театрално развитие започва нов етап. Той отразява подновеното желание и необходимост на човека на сценичното изкуство (по-точно, на режисьора, доколкото времето, за което говорим, е времето на режи-

сьорския театър) да се опита да контактува със заобикалящия го обективен свят. От споменатото желание са белязани всички реализации на модерния театър през периода. Конкретният начин, по който то се проявява би могъл да бъде определен най-вече като пространствено-формален. Става дума за множеството опити и варианти на "физическо нахлуване" на театралното представление в неговата публика, състоящи се в характерните за първите петнадесет години на ХХ век програмни нововъведения в изграждането на сценичното пространство и непосредствените очертания на самата театрална сцена. Най-съществените сред тях са заместването на конвенционалната сцена-кутия със сцената-кръг и сцената-арена, въвеждането на продължението на игралния подиум в зрителната зала под формата на заимствания от Изтока мост и включването на зрителя в параметрите на спектакъла чрез сценичното осветление.

След тези първи ясно заявени ходове на театъра да разруши границите между себе си и своята публика и да се слее с нея в ново, отхвърлящо разграничението между изкуството и живота, битие (акт, който го открива като едно от лицата на така нареченото "движение за художествена реформа на живота") идва неговата следваща, закономерна в логиката на проследяваното развитие, крачка. Тя се състои в стратегиите му да остави живота зад себе си и да потърси истината за съществуването в трудно постижима, достъпна само за избраната отделна личност, идеална действителност, за да се върне след това отново до изостаналия живот и да го дисциплинира според откритията си. Може да се каже, че в случая театърът започва да се изживява и да се състои като програма или, по-точно, като сбор от индивидуални програми (програмите на режисьорите), които трябва да бъдат налагани с едни или други средства на гледащите, т.е. на живота. Именно тази позиция на модерното сценично изкуство, заета от него във втората половина на 10-те и началото на 20-те години, при която то върви напред,

издирва и налага на общността нови светоустройствени идеи и нов език, е **авангардистка** и, респективно, го определя като **авангард** (*авангард – фр., от avant – напред и garde – стража; войскова част, която се движи пред основните сили и издирва пътя; челен отряд*). Първата категорична и ясно заявена проява на гореописаната позиция на европейския театър е експресионизмът. Следващите реализации на театралния авангард са футуризмът, сюрреализмът, екзистенциализмът, абсурдизмът и базираният на тялото или документа лабораторен театър от 60-те години.

Би могло да се каже, че 70-те години са периодът, в който настъпва умората и изчерпването на енергията на театъра да предшества живота, да отхвърля и замества с нови изградените в него социални и естетически конвенции. Сега той желае да стане отново част от традиционния свят като в същото време вече не може да забрави опита на авангардистките си преживявания. Това е времето, в което театърът се отказва от предписанията, от чертаенето на пътища, от постоянното конструиране на бъдещето и започва живот в настоящето. Но след всичко, което се случва с европейската цивилизация (и, респективно, театър) през последния век и което изброихме по-горе, представата за настояще в разглеждания период е силно променена спрямо конвенционалната. Сега тя подразбира едно особено съчетание на минало и бъдеще, т.е. едновременното наличие на традиционните ценности, натрупания опит и авангардистки нагласи. Тук трябва да се добави, че самият натрупан опит в театралната идеография и език вече включва и откритията на авангарда от предшестващите шест-седем столетия. Акт, който ги превръща в “класически”.

С направеното уточнение достигаме до изясняването на второто понятие в заглавието на обявената тема и до същността на днешната дискусия. Доколкото става част от складираното знание, от натрупания и съхранен опит театралният авангард е **опитомен**. Поставени във витри-

ните на музеите, в учебника по история на театъра, в наръчника с театрални изразни средства и т.н. неговите открития губят агресивността си, войнстващия си, безапелационно отричащ едно и прокламиращ друго, дух.

Представеното положение е, така да се каже, едната страна на опитомяването на авангарда. Другата се състои в начина на реализация на самите авангардистки нагласи, които човекът на театъра, веднъж преживял, вече не може да забрави и изтика от практиката си. Което означава, че днес той по специфичен начин съчетава в битието си двете основни за европейското културно развитие естетически нагласи – класическата нагласа да използва (да го наречем) натрупаното знание и установените пътища (общоприетия език) за контакт и разбиране с общността и авангардисткия стремеж да върви пред непосредственото битие, да открива идеи и смисли и да се връща с тях към изоставената среда. Основното тук е, че авангардистката нагласа на театралата става вид повторение, цитат от минал поведенчески опит. Факт, който я лишава от страстта и ентусиазма на първопроходството, който я **опитомява**.

Подхванатата тема е обект на специално изследване, което в ограничените рамки на едно въвеждащо изказване не може и не е необходимо да бъде направено. Ето защо аз ще се спра само на един от нейните аспекти. В следващите редове ще се опитам да обособя основните начини, по които, според мен, днес се извършва, или, по-точно, съществува **опитомяването на авангарда** в нашия театър.

Първият етап на процеса на опитомяване на театралния авангард се състои през 80-те години, когато се осъществява движението на така наречените “закъснели модернисти”. Става дума за целенасочените опити на дебютиращите тогава млади режисьори Иван Станев, Стефан Москов, Възкресия Вихърлова, Бойко Богданов да въведат чрез спектаклите си пропуснатите открития на европейския театрален авангард – идеи и знаци от театъра на експ-

ресионизма, дада, сюрреализма, лабораторния театър на Гроговски, Барба, Шехнер. Посочените техни усилия тогава се състоят едновременно като автентични авангардистки жестове и жестове, които боравят със складирано знание, с вече преживян (в Европа, но не и у нас) опит. В специфичните български условия през 80-те тези режисьори заемаха откровено авангардистката поза на мисионери, откриватели, отрицатели на стария театър и прокламатори на нови смисли и сценичен език, като в същото време цитираха своите предпочетени пасажии от вече написаната енциклопедия на европейския театър. Трябва да се каже, че в този случай, в логиката на особеното развитие на българския театър, те нямат друг избор, освен да заемат социалната и естетическата поза на личности, които убедено изживяват авангардистката нагласа като собствена, единствена и безусловна.

Вторият етап от опитомяването на театралния авангард у нас обхваща периода от края на 80-те до средата на 90-те години. Неговото начало поставя, както вече съм имала възможност да твърдя в други свои текстове и изказвания, спектакълът на Стефан Москов "Сирано дьо Бержерак", осъществен на сцената на Държавния сатиричен театър. С него в нашия театър започва движението на един, бихме могли да го наречем, "тенденциозен постмодернизъм". Въведеното определение назовава нагласата на една част от българските режисьори през периода за пълно примиряване на откритията на авангарда и достиженията на традиционния театър в качеството им на "склад" от цитати, драматургични текстове, преживени смисли, начини на общуване с публиката, пространствени решения и т.н., които могат да бъдат използвани успоредно и едновременно, без да се дисциплинират помежду си. Казано накратко, въведеното определение назовава нагласата да се играе с натрупаното културно и, в частност, театрално наследство. Представителните за този период режисьори са Стефан Москов (и с последвалите "Сирано дьо Бержерак" спектакли като "Ромео и

Жулиета”, “Мармалад”), Александър Морфов (“Хамлет”, “Дон Кихот”, “Сън в лятна нощ”), Галин Стоев (“Илюзията”, “Мяра за мяра”, “Леонс и Лена”), Валерия Вълчева (“Невеста Боряна”), Иван Пантелеев (“Чехов-ревю”), Лилия Абаджиева с първите си спектакли “Шекспир за шест момчета и едно момиче” и “Женитба”.

Ако за коментирания по-горе първи период е характерна все още силно заявената авангардистка нагласа на режисьорите и техните трупи, то основното за втория период е натрапващата се тенденция за нейното категорично потискане и отхвърляне.

От средата на 90-те години можем да говорим за обособяването на трети период в процеса на опитомяване на театралния авангард у нас. Най-характерното за него е успоредното съществуване на гореописаните две главни прояви на отношението към авангардистките нагласи в театъра. Днес в нашия театър отчетливо се различават реализациите на откровения “тенденциозно пост-модернистки” подход (върху който продължават да изграждат спектаклите си Стефан Москов, Александър Морфов, Галин Стоев, Иван Пантелеев и ясно заявили напоследък себе си Димитър Недков, Елена Панайотова, Десислава Шпатова) и на един нов, завръщащ се към “късномодернистката” авангардистка поза от 80-те години режисьорски метод. Към последния по-категорично или с повече уговорки продължават да се числят някои от неговите създатели – Иван Станев, Възкресия Вихърлова, Бойко Богданов и безусловно се приобщава Явор Гърдев, както и Елена Цикова, Маргарита Младенова, Иван Добчев, Валерия Вълчева и Лилия Абаджиева със спектаклите, осъществени през последните години.

Доколкото третият етап от опитомяването на авангарда у нас е непосредственото настояще на българския театър, то това настояще би могло да бъде дефинирано като период на същинско примиряване и толерантно съжителство на всички преживени стратегии за театрално говорене.