

ДРАМАТУРГИИ И ПОСТАНОВЪЧНИ ПОДХОДИ НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ „ВАРНЕНСКО ЛЯТО“. НА ФОКУС: КЛАСИЧЕСКАТА ДРАМАТУРГИЯ

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

В афиша на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ през 25-те години на неговото съществуване до днес може да бъде открито цялото многообразие от различни видове драматургии, присъстващи в съвременната сценична практика – от традиционните класически, модерни и съвременни пиеси през постдраматичните текстове за театър до широкия спектър от драматургии, създадени в процеса на подготовката на самото представление. От този огромен фонд спектакли и събития, показани на форума, тук бих искала да открия заглавията от класическата драматургия и постановъчните подходи, чрез които те са се срещнали с фестивалната публика. С други думи – бих искала да проследя чрез какви актуални сценични прочити класическата драма е била избирана и включвана в неговите основни селекции.

През изтеклите две и половина десетилетия в различните модули на програмата на фестивала са показани 65 спектакъла върху класически пиеси¹. В респектиращия списък със заглавията на участвалите представления по класическа драматургия безспорното първенство очаквано принадлежи на Шекспир. Английският драматург присъства във фестивалния афиш с 16 от пиесите си, доста от които са показани през годините в различни сценични интерпретации, като общият брой постановки по текстовете му е 33, т.е. половината от всички представления по класически материал. Също очаквано, най-много сред тях, както и въобще сред селектираните спектакли по класическа драматургия, са представленията на/по „Хамлет“ – 7. Следват спектаклите върху античната трагедия (Софокъл и Еврипид) и Омировия епос („Илиада“) – общо 5, по текстовете на Гогол – 4, на Гьоте – 3, на Молиер и Мариво – по 2, и Калдерон, Бокачо, Бен Джонсън, Расин, Шилер, Толстой, Пушкин и

¹ Виж: Приложение в края на този текст: Спектакли по класически текстове в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ 1993–2017.

А. Островски присъстват с по една пиеса, в някои случаи показана в повече от една постановка.

Преди да коментирам основните постановъчни подходи към драматургичната класика в така описания богат афиш от спектакли върху нея, бих искала накратко да припомня философията и етапите в развитието на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ специално от гледна точка на присъствието на представления по класически текстове в него.

В художествената политика и изградената върху нея програмна стратегия на фестивала ясно се открояват няколко основни намерения. От една страна, той цели да среща публиката и хората, правещи театър в България, с постиженията и основните тенденции в европейското и световното театрално изкуство. От друга – стремежът му е както да даде възможност българският театър да бъде огледан в контекста на съвременната глобална сценична практика, така и ефективно да го включи в международния обмен и пазар на театрални артефакти. Важна цел на фестивала е и изграждането и утвърждаването му като средище за активен межкултурен диалог. Тези програмни намерения особено отчетливо могат да бъдат проследени в подбора на представления по класически текстове, включвани в афиша му през годините. Тъй като драматургичната класика – доколкото представлява общ свод от теми, идеи, ценности, схващания и въпроси за обществото и човешкото съществуване – осигурява „универсален театрален код“ (ако си послужим със заглавието на една от значимите теоретични конференции², провеждани ежегодно в рамките на форума), то събирането на разнородни спектакли по нея в рамките на едно издание или на цялостното развитие на фестивала създава продуктивна възможност за съвместно оглеждане, разбиране и дебат между различните театрални култури, личности, естетики, търсения и експерименти.

Първите четири издания на фестивала (от 1993 до 1996 г.), когато той все още е само национален форум и целта му е да покаже най-доброто

² „Класиката: универсалният театрален код“ – теоретична дискусия на театрални специалисти, журналисти и практики с акцент върху фестивалната програма. Международен театрален фестивал „Варненско лято“ 8 юни 2006, Варна. <http://viafest.org/varna/event/класиката-универсалният-театрален-к/> (последно посещение 17.09.2017).

от българския театрален афиш, посочват като най-значимо постижение и креативна посока в сценичното изкуство у нас ярката режисьорска интерпретация и свръхинтерпретация на драматургичен текст. Сред голямото количество спектакли, създадени в тази естетика, особено се открояват представленията по модерната класика³ („Васа Железна“ от Горки на Красимир Спасов, Чеховите „Три сестри“ и „Вуйчо Ваньо“, съответно на Маргарита Младенова и на Иван Добчев, „Майката“ по Горки на Стоян Камбарев и др.). Но добър професионализъм и любопитни опити за съвременен прочит има и в някои от спектаклите по традиционната класическа драматургия. Отделен акцент тук внасят „Хамлет“ в Първи частен театър „Ла страда“ и „Сън в лятна нощ“ в Народния театър на Александър Морфов, доколкото чрез тях в афиша на фестивала е представена и появилата се от началото на 90-те години на 20. век нова тенденция⁴ младото и най-младото тогава поколение режисьори да поставят преимуществено класическите текстове, но все повече със средствата на играта, цитирането и постмодерната ирония.

С превръщането на фестивала в международен форум през 1997 г. настъпва значима промяна във философията на подбора на българските и чуждите спектакли, която определящо отеква и в селекцията на представленията по класически текстове. При българската селекция първите две издания се стремят да покажат преди всичко новите прояви, тенденции и посоки в българския театър, като открояват най-вече младите режисьори и екипи, актуалните търсения и изобретателните находки в областта на театралния език. В безусловни фаворити тук се превръщат именно три спектакъла по емблематични класически заглавия – „Хамлет“ на Лилия Абаджиева, „Илирия“ (по текстове от „Дванайста нощ“ и сонетите на Шекспир) на Галин Стоев и „Комедия от грешки“ на Димитър Недков, които предлагат ярки постмодерни прочити на Шекспировите текстове. В следващите издания до днес селекцията на българските спек-

³ Представленията върху т.нар. „модерна класика“ в афиша на фестивала не са обект на този текст както поради ограничения му обем, така и защото се нуждаят от отделно изследване.

⁴ Виж по-подробно: Николова, К. Българският театър след 1989 г.: реконструкции. – В: „Проблеми на изкуството“, София, 2009, № 4, 12–21; Йорданов, Н. Свърши ли преходът за българския театър. – В: „Проблеми на изкуството“, София, 2009, № 4, 8–11; Театралната практика в края на 90-те. (Колектив), София, 1999 и др.

„Хамлет. Сънища“
по У. Шекспир,
реж. Андрей Жолдак, ДТ
„Т. Шевченко“ – Харков,
Украйна & Charity
Producer’s Fund



Снимка архив

таки вече се придържа към стратегията да показва основните тенденции в целия театрален спектър. Спектаклите по класическа драматургия продължават да заемат важно място в нея. До средата на първото десетилетие на новия век се запазва акцентът върху постмодерната интерпретация на класиката – в „Страданията на младия Вертер“ и „Ромео и Жулиета“ на Лилия Абаджиева, в „Комедия на слугите“ на Теди Москов, а през последните години доминират постановки на класически текстове от утвърдени режисьорски имена, направени в различни регистри на ярката режисьорска интерпретация („Както ви харесва“ на Красимир Спасов, „Ричард III“ на Пламен Марков), или перформативната естетика след постмодерния колаж от цитати, където се открояват „Зимна приказка“ на Маргарита Младенова, „Игра на любов и случайност“ на Галин Стоев, „Дон Жуан“ на Александър Морфов, „OOOO, Сънят на Гогол“ на Маргарита Младенова и Иван Добчев,

Разгледана през призмата на показаните чужди спектакли по класическа драматургия, международната програма на фестивала е особено богата и разнообразна. В първите години след превръщането му в международен форум през 1997 г. стремежът е (както и при селекцията на български спектакли от този период) да бъдат представени преди всичко театрални идеи, практики и жанрове, непознати или малко разпространени в България, но със силно присъствие в съвременното сценично изкуство. Така международният афиш е доминиран от представления в областта на съвременния танц и физическия театър. От края на 90-те, запазвайки политиката си на представяне на добри образци на танцов, физически и интердисциплинарен театър, фестивалът се насочва и към показване на по-широка програма от чужди спектакли, чрез която както българският театър, така и гостуващите представления да могат да огледат себе си в контекста на основните посоки в съвременната сценична практика. Важен акцент тук са копродукциите на български трупи и отделни артисти с чужди формации, както и постановките на интересни млади български режисьори в чужбина. Сред тях отново много силно впечатление оставят три спектакъла по класически текстове – „Антигона в Техноленд“ по Софокъл в Македонския национален театър на Галин Стоев, „Бурята“ – Шекспир в държавен театър – Адана, Турция, на Явор Гърдев и „Комедия на слугите“ на Теди Москов, копродукция на Театрален фестивал „Авиньон“, Театър „Българска армия“ и театър „Ла страда“ – създадени в естетиката на постмодерната интерпретация.

Друга водеща тенденция при разширяването на кръга от чужди спектакли във фестивалната програма в самия край на 90-те и първите години на новия век е подборът на ярки реализации на класически и модерни текстове от интересни чужди, също предимно млади режисьори. Тук отново ярък отзвук получават няколко от продукциите върху традиционната драматургична класика и преди всичко въздействащият и оригинален спектакъл на Андрий Жолдак „Хамлет. Сънища“, Театър „Тарас Шевченко“ – Харков, Украйна, както и „Медея“ от Еврипид на Никети Контури, Национален театър – Атина, Гърция и „Тимон Атински“ на Вера Щурм, „Бремер Шекспир Къмпани“, Германия.

Интензивното разширяване на програмата от чужди спектакли закономерно довежда до намерението тя да добие облика на сериозен международен фестивален форум. Стратегията на международната селекция сега вече е да показва преди всичко най-добрите и представителни за

движенията в европейския театър в момента на подбора сценични събития. Началото на тази нова стратегия и първата ѝ убедителната реализация е „Варненско лято“ 2006. Неговият много силен международен афиш не само естествено потвърждава мястото му в групата на основните европейски фестивали тогава, но и среща българските театрали и зрители с няколко от емблематичните имена и заглавия на сцената от този период. Структурирането на програмата от чужди спектакли вече е подчинено на идеята тя да покаже видове театър, отразяващ водещата тенденция през първото десетилетие на 21. век – търсенето на пътища един към друг, стремежа да разбираме и да бъдем разбирани в различни култури и контексти. В нея са включени театрални жанрове, способни да пресичат географските и духовните граници, да бъдат приемани от разнородни аудитории – представления по класически текстове, съвременен танц, интердисциплинарни форми, съчетаващи мултимедия, театър на средата и живо изпълнение, шоу, включващо пряк контакт със зрителите. От тях най-силно въздействие и широко одобрение предизвиква линията на театъра, използваща класиката като универсална основа за разбиране. Тя е очертана от „Дванайста нощ“ на световноизвестния румънски режисьор Силвиу Пуркарете и „репетиция. Хамлет“ на една от най-провокативните и канени тогава трупни – бразилската „Компания дос Аторес“ с режисьор Енрике Диас.

Следващите издания на фестивала до днес продължават и разширяват тази програмна стратегия. Техният международен афиш е изграден от някои от най-интересните и успешни имена и заглавия, очертаващи профила на съвременния европейски театър. Сред неговите най-силни акценти отново са спектаклите по класическа драматургия, сред които категорично се открояват „Илиада“ по Омир и „Буря“ от А. Островски на Йерней Лоренци; „Ромео и Жулиета“ на Оскарас Коршуновас; „Андромаха“ на Деклан Донелан със С. I. С. Т. / Театър „Буф дю Нор“ – Париж; „Животът е сън“ на Галин Стоев в Театр де ла Плас в Лиож; „Бурята“ на Силвиу Пуркарете в Националния театър в Крайова; „Хамлет“ на Доминик Дромгул и Бил Бъкхърст в Шекспировия театър „Глобус“ в Лондон; както и ярките моносспектакли „Шейлок“ на Гарет Армстронг и „Злодеите на Шекспир“ на Стивън Бъркоф от Обединеното кралство, „Филоктет“ на Димитър Гочев, Фолксбюне – Берлин, който за първи път се представя и като изпълнител; и двата оригинални и много различни един от друг съвременни прочита на „Дневникът на един луд“ на изключителните

актьори Самуел Финци в „Дойчес театър“ и на Томаш Керештеш в Театър „Катона Йожеф“, Будапеща, съвместно с Асоциация Maszk (Сегед). Заедно с тези емблематични за европейската сцена през последното десетилетие спектакли по класически текстове, международната селекция включва и отделни екзотични и необичайни погледи⁵ към класиката като интерактивния визуален пърформанс на Давид Еспиноса „Много шум за нищо“ от Барселона или традиционната пекинска опера „Ужасената душа: Макбет“ по едноименната трагедия на Шекспир от Китай.

Със създаването през 2007 г. на платформата „Световен театър в София“, която показва повечето от дотук изброените представителни за днешния театър личности и спектакли и в столицата, фестивалът приобщава вече огромна част от българската публика и театрална общност. Съответно ярките съвременни прочити на емблематични класически пиеси, включени в отделните му издания, достигат до една много по-широка аудитория. През 2011 г. международният афиш е обогатен с още една мащабна инициатива. Благодарение на партньорството между Британския съвет, Cinema City, платформата „Световен театър в София“ на МТФ „Варненско лято“ и Столична община България се присъединява към глобалния проект на Националния театър в Лондон *NT Live* („National Theatre Live“), започнал през 2009 г. и състоящ се в сателитно излъчване на селектирани постановки от британската сцена в стотици кинозалони в различни страни по света едновременно с показването им пред лондонските зрители. Това е проект, който не просто сдобрява, но превръща по смел и съвременен начин в истински съмишленици театъра, киното и новите технологии, обичайно приемани за съперници. Благодарение на тази програма класическият афиш⁶ на фестивала е обогатен с още интересни и провокативни нови постановки върху традиционната драматургична класика, като централно място сред тях заема респектираш по обем и качество Шекспиров афиш („Хамлет“ на Доминик Дромгул и Бил Бъкхърст в Шекспировия театър „Глобус“, Лондон, Обединено крал-

⁵ Виж по-подробно: Терзиев, А. Театър и танц от три континента. – *Капитал Light*, 19.05.2017 – http://www.capital.bg/light/revju/teatur/2017/05/19/2973433_teatur_i_tanc_ot_tri_kontinenta/ (последно посещение – 18.09.2017).

⁶ За Шекспировите постановки в програмата на NT Live в България виж по-подробно: Николова, К. Шекспир: близки планове. – В: „Шекспир в България днес“, София, 2014.

ство; „Крал Лир“ на Сам Мендес, „Хамлет“ на Линдзи Търнър в Барбикан център, Лондон, с Бенедикт Къмбърбач в главната роля и др.).

На базата на тази реконструкция на художествените политики и свързаните с тях периоди в 25-годишното развитие на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ специално през фокуса на включените в афиша му спектакли по класически текстове ясно могат да бъдат открити *няколко основни постановъчни подхода към драматургичната класика*. Те са:

- а) ярка режисьорска интерпретация и свръхинтерпретация на класически пиеси;
- б) постмодерна интерпретация на класиката (деконструкции, колажи и игра с цитати и препратки от класически текстове);
- в) нови актуализации на авторската режисьорска интерпретация;
- г) спектакли в различни регистри и форми на перформативната театрална естетика.

Първият постановъчен подход – *ярката режисьорска интерпретация и свръхинтерпретация на класически пиеси*, както беше подчертано, е предпочитан в изборите на фестивала, преди той да се превърне в международен форум, и стратегията му е да откроява доминиращата тенденция (и) в непосредствената сценична практика в страната. Още по-значимо (и продуктивно за следващи анализи) става извеждането на този подход към класиката като най-представителен за българския театър от първата половина на 90-те, когато припомним, че част от селекционерите на тези първи издания са изявени режисьори. Вторият постановъчен подход – *постмодерната интерпретация на класически текстове*, е определящ както за българските, така и за международните селекции от края на 90-те до средата на първото десетилетие на настоящия век. Това е времето, в което класическата драматургия присъства на фестивала като изключително богат и благодарен материал за младото и най-младото поколение български режисьори и за някои от ярко заявилите себе си на европейската сцена имена за неуморни и изобретателни игри с цитати, препратки и асоциации от емблематичните ѝ текстове. Останалите два подхода – на *актуализираната авторска режисьорска интерпретация* и на *постдраматичния театър след края на постмодерния колаж от цитати* – на *перформативната естетика* в различните ѝ прояви – пре-

обладават в подбора на широкия кръг от спектакли по класическа драматургия през последното десетилетие. Показаните спектакли заявяват една съществена промяна в театъра в глобален план – на мястото на състезанието за най-изобретателна деконструкция и пренаписване на класическите пиеси, владееща европейската сцена от 70-те години на миналия до началото на нашия век, се завръща отново интересът към оригиналните текстове и необходимостта от емпатия с тях, от непосредственото им преживяване от участниците в спектакъла и от зрителите в залата. Различни видове и начини за постигане на такова преживяване предлагат демонстриращата нова енергия авторска режисьорска интерпретация и театърът като пърформанс (в многообразието му от форми и регистри).

Ще коментирам по-подробно изброените основни постановъчни подходи към класическата драматургия в афиша на „Варненско лято“ (и по-точно – постмодерната интерпретация, актуализираната авторска режисьорска интерпретация и перформативната естетика) чрез анализа на няколко от емблематичните за всеки един от тях представления във фестивалната програма през годините.

„Хамлет“ на Лилия Абаджиева и „Илирия“ (по „Дванайста нощ“) на Галин Стоев са сред няколкото безспорни емблеми на *постмодерната театрална естетика* в България от края на 90-те. Независимо от ярките си режисьорски индивидуалности и отчетливи различия помежду си, двамата режисьори от най-младото тогава поколение категорично си приличат в едно – в своята отдаденост на хедонистичната наслада от играта с цитати и препратки. Появили се в наскоро и все още хаотично конструиращия се свят на отвореността към света, безкрайната информация, компютърното ежедневие и медийната власт, те са очаровани от неговата натрапваща се привилегия – абсолютната свобода. В своите два ранни спектакъла по Шекспир Лилия Абаджиева и Галин Стоев са заразени от вярата на 90-те в неограничената и безпроблемна съвместимост на всички театрални традиции, стилове и езици (както и на всички епохи и култури), формирана по подобие на техническата способност на компютрите да се разчитат помежду си. Едновременно с това в опиянението на двамата режисьори от тази вяра все по-настойчиво се прокрадва и тревогата от крайността и капризите на човешката природа, от релативността на чувствата и желанията, от заплахите на неизвестността. С парадоксална смесица от респект и непокорство те

разрушават и отново събират отломките на емблематичните Шекспирови текстове в свои собствени интелигентни, дръзко откровени и изобретателни прочити, които заразяват с възторга, енергията и тревогата на поколението на 90-те.

От чуждите спектакли тук непременно трябва да бъде прибавен и „Хамлет: Сънища“ на Андрий Жолдак, работещ в същата естетика, но със силно подчертан интерес към големите сценични пространства, запълнени с неуморно сменящи се сюрреалистични картини, доближаващи работата му до театъра на визуалната драматургия.

Едни от най-красноречивите примери за останалите два постановъчни подхода – *актуализираната авторска режисьорска интерпретация* и *перформативната театрална естетика*, си остават „Дванайста нощ“ на Силвиу Пуркарете и театъра в Крайова (за първия от тях) и „репетиция. Хамлет“ на Енрике Диас и бразилската „Компаня дос Аторес“ (за втория). И двата спектакъла са включени в международната селекция на изданието на фестивала от 2006 г., за което беше уточнено, че поставя началото на нова стратегия при подбора на чуждите спектакли и конкретно на представленията по класически пиеси, изоставила усилието за запълване на празнини от миналото или открояване на една посока и насочила се към показване на най-добрите и най-представителните тенденции, събития и личности от европейската и световната сцена. Може да се каже, че (съзнателно или не подбрани така) „Дванайста нощ“ на Силвиу Пуркарете и „репетиция. Хамлет“ на Енрике Диас представят два от основните подходи при интерпретацията на класиката, постигнати от европейския театър, и по-точно – тяхното актуално настояще, начина, по който тези подходи се случват адекватно днес.

Спектакълът на Пуркарете продължава традицията на мощния концептуален режисьорски театър, боравещ с цялото сценично пространство като с магическа реалност, създавана и управлявана от неизтощимата фантазия на постановчика. Целта на изградената от него съноподобна действителност, населена със сюрреалистични кошмари, романтични видения и препускаща самоирония, е да наложи на публиката един силно въздействащ и категоричен прочит на текста. Онова, с което Пуркарете става известен в началото на 90-те и което го налага сред големите имена в съвременния европейски театър, е съществената промяна, направена от него в този емблематичен модел на модерното режисьорско пред-

ставление. Най-общо казано, промяната се състои в намаляването на режисьорската субективност в интерпретацията и в доверяването на проверените и трайно наложили се смисли и послания на класическото произведение. Режисьорската активност е запазена, но основната ѝ енергия е съсредоточена в изобретателното паралелно изговаряне чрез сценичните компоненти на представлението на тези смисли и послания. Постановката на Пуркарете е майсторска проява на описаната съвременна трансформация на един от основните модели на доминиращия до 80-те години на миналия век режисьорски театър (която определихме като актуализирана авторска режисьорска интерпретация).

Подобна трансформация, водеща до успокоение и задълбочаване в натрупаните и наследени от днешния човек философски прозрения и театрални езици, е определяща и за бразилския спектакъл „репетиция. Хамлет“. В него най-кратко можем да кажем, че с респектиращо умение и актьорска изобретателност пък е балансирана и умиротворена доскоро доминиралата сценична матрица на радикално и безцеремонно деконструиране и повторно организиране на класическия текст като авторска поредица от цитати. На нейно място е предложено ново – непосредствено и автентично – преживяване на вечния класически текст на Шекспир. С други думи – този спектакъл е един от емблематичните преходи от постмодерна интерпретация на драматургичната класика към нейния перформативен прочит.

Ярката перформативна естетика, в която е направен спектакълът, е заявена директно още в началото му. При влизането си в театралната зала, където ще се играе представлението, зрителят веднага усеща, че крилатата, изтъркана от употреби и превърната в банално ежедневно клише реплика от Шекспирова пиеса „светът е сцена и всички хора са актьори“, добива неочаквана свежест и актуален смисъл. Пространството просто и откровено е разделено на място за играене и място за гледане. В центъра е оставен празен квадрат за (хората, които ще бъдат) актьорите, а около него амфитеатрално са наредени по няколко реда столове за (хората, които ще бъдат) публиката. С влизането си в залата всеки новодошъл се включва в едно започнало и все още продължаващо разпределение на ролите на играещите и гледащите. Това начало на спектакъла, естествено, изпълва присъстващите с усещането, че всички те са актьори в разиграването на една отдавна написана и повтаряща се пиеса, в „един

голям сценарий“ (както би казал Ян Кот)⁷, който е независим от своите конкретни изпълнители, който ги предхожда. Неслучайно използвам познатите цитати от емблематичната книга на Ян Кот за Шекспир. Както популярната Шекспирова сентенция, спомената по-горе, така и някои от другите ключови реплики, маркиращи сюжета „Хамлет“ в съзнанието на съвременния човек, в спектакъла на бразилската трупа са „хвърлени в играта“, разбъркани и допълнени с теоретичните находки на Кот, също вече отдавна превърнати в смислови и постановъчни клишета, повлекли след себе си дълги шлейфове от интерпретации. Усещането на присъстващите за (съ)участие в „театър“, за обща включеност в едно предхождащо ги представление, за сливане на непосредствената реалност на живеенето с предпоставената условност на играта е затвърдено от подготовката на отделеното „място за представяне“ в общото за всички пространство. Докато тези, които ще бъдат зрители, заемат местата си, актьорите разместват върху него разнородни предмети от маркиран декор, упражняват гласовете, телата и най-вече способността си (чрез тях) да контактуват с публиката, т.е. да ѝ въздействат. Подготвят се да репетират „големия сценарий“ „Хамлет“.

Следващите епизоди на спектакъла представляват своеобразна поредица от непосредствени емоционални и сетивни преживявания на играещите и гледащите на емблематични реплики и сентенции от/за емблематичния Шекспиров текст в мига на изговарянето им. Съмнението, че „изглежда никога няма да достигнем до Шекспир“, е натрапчивото театрално клише, съпътстващо всяка репетиция на „Хамлет“. „Компания дос Аторес“ директно го изговарят след демонстративно формалните опити да „намерят смисъла“ в първите няколко сцени на пиесата. Изговаряйки го, актьорите веднага съобщават и открития от тях път за преодоляването му. Те се позовават на дългогодишната си практика на „търсачи на смисъл“ в записани текстове, в предхождащи ги истории, т.е. на активно, неуморно играещи хора, и показват откритието си: случайното отекване (след много репетиции) на някакъв непредвиден „звук“ от класическия текст в техния непосредствен свят, който се оказва пресечната точка на отдавна записаната чужда история и собствения им днешен опит.

⁷ Кот, Я. Хамлет в центъра на този век. – В: Шекспир – наш съвременник. (Превод: С. Крантова). – В: Театрален бюлетин, 1986, № 4, 117.

Инцидентът, изтрещяването, случването на мига на вливането на „големия сценарий“ „Хамлет“, архивирал базисни човешки нагласи, закодирал прозрението „как действа големият механизъм“ (на организация на света и присъствие на личността в него), в конкретното съществуване и реакции на живите тела и сетива на членовете на „Компания дос аторес“ е фокусът, през който този сценарий би станал за тях разбираем, т.е. съвременен, актуален, тревожеш. В началото, когато влизат в залата, и актьорите, и зрителите имат само смътното усещане, че са поредните живеещи/участващи в една или в няколко от ролите на вечната пиеса за съдбата на света и човека. Спирането на нейното неосъзнавано, непосредствено протичане чрез открояването на акта на „репетирането“ ѝ (преднамереното ѝ повтаряне)⁸ на специално обособена сцена и на наблюдаването на този акт е жест на желание тя да бъде прозряна, да се разчете смисълът ѝ от хората, които присъстват. Самото репетиране не е нищо друго, освен поредица от опити да се отключи изчезналото, станалото непрозрачно значение на автоматично и многократно изговаряните реплики и извършвани действия. Ето защо „Компания дос аторес“ не представят „Хамлет“, а една „репетиция. Хамлет“, едно свое усилие да достигнат точката на пропукване между собствения им живот и вечния „сценарий“, което да го направи реален, четим, случващ се сега за тук присъстващите. В този смисъл сцената с изобретателния разказ за отключващия ефект на едно счупване на пумпал при друга, по-ранна репетиция на трупата върху Чехов текст, е равнозначна на сцената със залагането на „Мишеловката“ в Шекспировата трагедия. Там Хамлет обяснява на Хорацио и на публиката предназначението на предстоящо изиграване на стара пиеса за братоубийство като лакмус за действителния смисъл на случващото се в датския двор. По същия начин (възможният) изпълнител на Хамлет от „Компания дос Аторес“ подготвя зрителите да очакват в протичащата пред очите им „репетиция“ събитие, чрез което те – играещи и гледащи – ще открият какво разчитат в „Хамлет“ сега, точно в този ден и час на 2006 г. Тази сцена закъснява, но в един момент неочаквано поразява присъстващите. Тя може да бъде наречена „Розенкранц и Гилдестерн са голи“⁹.

⁸ Repeat (англ.) – повтарям, казвам наизуст.

⁹ Реплика на Хамлет от спектакъла, перифраза на заглавието на пиесата на Том Стопард „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ (1967).

Преди нея се редуват епизоди на рязко буквализирано онагледяване на отделни реплики, превърнати в емблеми на цели добре известни многопластови сцени. Особено красноречиво е това онагледяване при етюда „Кралят и кралицата посрещат Хамлет“. Отправна точка на актьорската импровизация тук са думите на Гертруда „Хвърли тоз мрачен израз на лицето... махни тез черни дрехи“¹⁰. Изречени, те автоматично повличат след себе си банални езикови и поведенчески клишета, съпътстващи вразумяването на младежкото упорство от родителите в съвременното ежедневие. Актрисата, която репетира Гертруда, при изричането на репликата грубо сваля черната дреха на сина си и навлича върху него (като на заинатено дете) нелепа раирана тениска в ярки цветове и малки червени кецове, едва побиращи пръстите на краката му.

Този конкретно-предметен дискурс, буквално възпроизвеждащ самостоятелно взети езикови фигури, неочаквано е изоставен, за да последват няколко диаметрално противоположни сюрреалистични сцени. Една актриса лежи на пода до съвременен DVD-плеър в бяла театрално-старомодна рокля, смесила в стила си няколко епохи, и чете писмата на Хамлет до Офелия. Тя напомня днешна тийнейджърка, заета със своите любовни преживявания в стаята си (актрисата предварително е заявила, че „не обича тийнейджърите“). Към нея с романтично букетче бърза актьорът в черно (Хамлет), но изведнъж се визира в огледално седящата срещу девойката своя майка („потънала в разврат“ – с цигара, ярко начервени устни, предизвикателна кожена наметка върху голите рамене) и в спектъра на посипалата се от прожекторите червена светлина хвърля цветята и се сгърчва в (смешни, „неорганични“) конвулсии и т.н.

Тъкмо когато зрителите вече са се отказали да очакват обещания ключ към зашеметяващата смесица от разнородни епизоди и театрални стратегии и се отпускат в нарастващата наслада от находчивите образи, неочакваните асоциации и въздействащите визуални картини, извлечени от заиграването на актьорите с познатите Шекспирови фрази, събитието се случва. „Репетицията“ достига своята цел. Резкият звук от пресичането на непосредственото настояще на играещите и гледащите с актуализираните чрез нейните рутинни средства (интензивното повтаряне на познати реплики) енергии на класическия текст ги разтърсва. В буквален и пре-

¹⁰ В превода на Валери Петров (Шекспир, У. Трагедии. София, 1973. Т. I – „Хамлет“, I д., II сц., 407) репликата е: „Хвърли таз мрачна краска, сине мой“.

носен смисъл. В осветеното пространство връхлитат с механизирани движения и безпаметната неизтощимост и напористост на виртуални бойци от компютърна игра две надуваеми пластмасови кукли, червена и синя, съпътствани от оглушителен техносаунд. Това са Розенкранц и Гилдестерн, извикани да узнаят истинските намерения на приятеля си Хамлет и да го предадат. Попадайки на сцената, куклите са заменени от облечени в същите костюми актьори, които продължават поведението им на профанирани роботи. Хвърлени от краля и кралицата на подиума като играчки, те са същества без собствена памет, воля и ценности, автоматично включващи се в едно състезание за „напредване“ на отдавна записан сюжет, завършващ за тях със смъртта им. Тук към Шекспир и Ян Кот режисьорът Енрике Диас и трупата му са прибавили и асоциации и препратки към скептичната постбекетова интерпретация на „вечния сценарий“ от Том Стопард в „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“.

Двата епизода с Розенкранц и Гилдестерн – появата им и срещата им с Хамлет – са различни със своята крайност от всичко останало в спектакъла. Очертани с безкомпромисната яснота и схематичност на компютърна графика, те директно демонстрират логиката на „големия механизъм“ на съществуване на света, създаден от човека в продължение на столетия. Светът е нерадостно място на манипулациите, подслушването, подвеждането, игрите за надхитряне, предателството. Множеството други прозрения на Шекспировия текст остават на заден план. Някои от тях въобще не се появяват (показателно е, че класическата тема за Фортинбрас и възстановяването на порядъка изобщо липсва), други се мяркат и изчезват или пък латентно присъстват. Но всички те препащат към обсебващия, внезапно открит се с появата на Розенкранц и Гилдестерн актуален смисъл на „Хамлет“ като „вечен сценарий“ за манипулациите и предателството.

Най-неуютна за зрителя, т.е. стряскаща, притесняваща и по този начин караща го незабавно да улови същността на случващото се, тук е сцената на разкриването от Хамлет на предателството на старите приятели. Ролята му сега е взета от една от актрисите. Напрегнатият, изобилстващ от остроумия, ерудираниост, шеги и светска небрежност разговор на Хамлет с Розенкранц и Гилдестерн се случва като игра с разсъбличане. Който загуби в словесното надхитряне, сваля по една от дрехите си. Кокетно, увличащо и подвеждащо започва със събличане на сакоето си (жената) Хамлет, за да се окажат в един момент двамата му събеседници... на-

пълно голи. Хамлет безстрастно констатира „Розенкранц и Гилдестерн са голи“, т.е. разкрити, разбрани, мъртви за него, но те с отчайващо упорство се опитват да „обърнат резултата“, тичайки по сцената и показвайки изкусност в странни физически умения. След тази наистина невероятна като хрумване, изпълнение и въздействие сцена, обсебилото актьори и зрители усещане, че трагедията на съвременния Хамлет е в принудата му да обитава свят на манипулациите и предателството, напредва до възможния си предел. „Хамлет“ днес е означението на безшумното и недраматично сриване на човека, разбрал, че животът се състои от разкрития на (малки и големи, преднамерени и рутинни) предателства.

Познатата реплика „напоследък съм загубил цялата си веселост“ (отдавна добила самостоятелен живот на красноречив цитат в ежедневно общуване) Хамлет изрича след сцената с разсъбличането/разкриването на Розенкранц и Гилдестерн. След тази сцена дотук репетираните епизоди ретроспективно са пронизани от неочаквано ясно обяснение. Всеки един от тях е предчувствие и/или подготовка за лавината от разкрития на Хамлет на предателствата, извършени и извършвани към него. Последвалите до края на спектакъла епизоди са забързан преглед на самите разкрития. Те имат идентична логика и структура: ритуал на словесно надиграване, разкриване на измамата, понасяне на разкритието. Произнасянето на избраните ключови реплики става все по-формално и неуправляемо игрово (в една от сцените „режисьорът“ грубо упреква актрисата за безизразността, с която го прави); преживяванията и посланията се произвеждат от репетиращите тела. В нарастващата прогресия на предателствата много силни са двата основни епизода с Офелия и Гертруда – любимата и майката, включили се в „проверката“ на лудостта и истинските намерения на Хамлет, провеждана от краля и Полоний. В общия мрачен пейзаж на света, в който човекът „не радва“, те вливат особено горчива безнадеждност с ежедневна лекота на своите предателства. И при двете тя идва от егоистичното им нежелание да вникнат в случващото се, плъзгайки се по пътя на най-малката съпротива. Офелия така и не напуска позата на послушна дъщеря и възпитана влюбена-и-изоставена девойка, а Гертруда – на самоуверена майка, свикнала да се справя с вироглавието на своя син.

В подобен свят няма място за „веселост“. Дори ако тя е веселостта на отмъщението. Затова „репетицията“ предлага един от най-необикновените и печални финали от множеството финали, които „големият

сценарий“ „Хамлет“ е имал през годините. В последната сцена с дуела между Хамлет и Лаерт актьорите просто взимат по един стол, сядат на подиума и вяло напомнят случилото се едновременно като участници и наблюдатели, завършвайки с думите: „Каквото ще да е... Винаги ще е така... Останалото е мълчание“. Всеки един от присъстващите на сцената и в залата потъва в това горчиво заключение дълбоко и лично, в отчайваща самота.

Като много различен, но също силен пример за въздействащ прочит на емблематична класическа драма в духа на перформативната естетика бих открила и спектакъла „Зимна приказка“ на Маргарита Младенова в ТР „Сфумато“, показан на фестивала през 2011 г.

Ако приемем „Зимна приказка“ на Шекспир в прочита на Маргарита Младенова като спектакъл за пораженията на ревността и въобще за тъмната бездна на човешките страсти и тяхната катастрофичност, когато останат без контрол, няма да сгрешим. Спектакълът, както и пиесата на Шекспир са и за това. Но представлението на Маргарита Младенова е преди всичко за леденостудените бели „пейзажи“, в които се превръща животът на човека, когато загуби любовта, когато загуби стремежа си да разбира и да бъде разбран от другия, когато вътрешната празнота и липсата на смисъл започват да „опразват“ света от доскорошните обвързаности, ценности и проекти, „убивайки“ ги един след друг. След любовта – която при Шекспир винаги е колкото заредено с драматизъм лично

© фотограф Симон Варсано



„Зимна приказка“ – У. Шекспир, реж. М. Младенова, ТР „Сфумато“, 2010/2011

чувство, толкова и основополагаща метафора за желанието да се живее с другия/другите – светът умира, а човекът се преселва в неговия нерелен, призрачен двойник. Настъпва „зимната приказка“ на живота му.

Мargarита Младенова и екипът на спектакъла не преразказват и не тълкуват пиесата на Шекспир. Тя няма нужда от това. През вековете текстът на ренесансовия автор, кондензиран в своето заглавие, се е превърнал в нарицателно за живота след любовта. Пиесата по-скоро е положена на сцената. Тя веднъж е изговорена и втори път е показана чрез пространствени образи. Представлението се разстила пред зрителите в успоредни и пресичащи се словесни и визуални пейзажи, рисуващи една и съща повтаряща се болка – болката от безсмислието и самотата. Много подходящо е решението на декора и костюмите на Даниела Олег Ляхова, материализиращо ледения дъх на Шекспировата „зимна приказка“ в празна бяла сцена (вселена), в дъното на която се извисява стена от ледени блокове. Тази стена като врата на гробница периодично се отваря и оформя от себе си краткотрайни места за живот (стълби за някъде, пространство пред дома, където се срещат влюбените, морски пристан, където се пристига и отплава), за да се затвори след миг и да ги погълне отново, възстановявайки невъзмутимата си ледена безупречност и вечност. Като рамка на повтарящия се ритуал на появяване и изчезване, на живот и смърт, служи осъждането на смърт на Хермиона (Елена Димитрова) в началото и нейното (магическо) завръщане в края на пиесата. То е показано по един и същи начин – актрисата е седнала нереално бяла и далечна върху ледена плоча, която за кратко време се подава от ледената стена и после се прибира обратно в нея като чекмедже в морга. Разликата между двете сцени е малка, но съществена. При осъждането, миг преди смъртта, лицето на Хермиона, което единствено се открива от белите одежди, е живо и пълно с кръв, насечено от движения и гримаси. При завръщането ѝ то не се различава от бялата ѝ зимна дреха, обвила я – сковала я от главата до петите. Костюмите повтарят футуристичната логика на декора. Облечени в белите си зимни наметала, човешките тела също са превърнати в бели ледени блокове, които се групират в напругащи с острите си нечовешки ръбове мизансцени. Понякога наметалата се свалят или отгръщат и тогава отвътре за малко се появяват овалните и уязвими очертания на телата. Хората – ледени късове, всъщност са някога живи и страдащи индивиди, внезапно вледенени от дъха на връхлетялата ги житейска зима. Изключение от безкрайната зимна кар-

тина са летните костюми и мизансцени на влюбените. Пердита (отново Елена Димитрова) и Флоризел (Явор Бахаров) са облечени в леки бели дрехи, огъващи се по енергичните им, изпълнени с любов – с желание за живот и разбиране с другия/другите, тела. Само тези летни персонажи в летните си костюми могат да се докосват и прегръщат. Останалите са лишени от подобна възможност – те са винаги на разстояние един от друг, разделени от обемите на ледените си одеяния.

В подобен тип представление, което може да бъде определено като непосредствено преживяване на литературен текст в реалното време на неговото протичане, т.е. като пърформанс, за всеки един от играещите и от зрителите задачата на актьорите е едновременно лека и много трудна. Качвайки се на сцената и вмъквайки се във визуално-пространствените форми на образите и ситуациите, чрез които текстът на Шекспир е разгърнат там, изпълнителите трябва да преживеят свой опит, усещания и емоции, събудени от тези форми. Изказът на отключения опит и енергии е необходимо да бъде допълнително театрализиран, т.е. подчертан и интензивно проявен, за да отекне в залата и да задвижи подобен процес на преживяване в присъстващите. Участниците в спектакъла обаче са се поддали изцяло на завладяващата застинала печал на визуалното решение. Затова начинът, по който те споделят и преживяват тази печал, също е застинал, приглушен, бавен и протяжен. Но ако донякъде ни липсва невъзможният да бъде удържан изблик на вътрешните усещания, „взривът“ (по Сара Кейн) на избухналото страдание, то те безспорно се компенсират от умелия и прецизен интонационен и пластически рисунок на Явор Бахаров, Елена Димитрова, Маргита Гошева, Сава Драгунчев, Цветан Алексиев, Христо Петков.

В програмата към представлението Маргарита Младенова казва, че се е обърнала към „последния миракъл на гения“ „Зимна приказка“ заради прокрадващата се в него вяра, че покаянието и „чудото“ на прошката са „единствена и последна възможност да се прекъсне спиралата на злото... и човекът отново да се изправи“. Финалът на спектакъла оставя всеки от присъстващите – актьори и зрители – сами да решат дали леденостудените зимни пейзажи след любовта могат отново да оживеят в цветовете на лятото.

Анализът на ярки и оригинални прочити на класиката в духа на перформативната естетика, показани на фестивала, би могъл да бъде продъл-

жен с още доста представления от афиша на последното десетилетие. Ако все пак обаче трябва да завърша със събитието сред тях, то това за мен безусловно е „Илиада“ на Йерней Лоренци.

Имах възможността да гледам спектакъла четири пъти на различни фестивали, т.е. на различни сцени, пред различна публика, в различен театрален контекст. Приемът на „Илиада“ навсякъде беше сходен – започваше съдържано и с известна дистанция (пред срещата с христоматийното първо произведение на художествената проза в европейската култура, което всеки е изучавал или му предстои да изучава в училище) и завършваше с въодушевление и бурни аплодисменти.

Може би най-важното качество на спектакъла на Йерней Лоренци е, че режисьорът и екипът му превръщат своя прочит на Омировата „Илиада“ в непосредствено сетивно и емоционално лично преживяване едновременно за актьорите и зрителите, а не в традиционна постановка, изградена върху една или друга интерпретация на основополагащата европейска книга. Така историята за първата европейска (Троянската) война и нейните причини и механизми, скрити дълбоко в природата на човека и изграденото от него общество, се оказва неочаквано проста, ясна и разтърсваща за всички, във всяко време и място, без да изисква специални интелектуални натрупвания и рационално разбиране.

Словенският режисьор се наложи през последните години като международно име с дръзкото си насочване към слушането (в днешната епоха на образите и гледането) – слушането на словото, но най-вече на закодирания в него ритъм, на музиката, застинала в думата и пренасяща през времето дълбоко скритото ѝ и неизменно атавистично съдържание. Ето защо за зрителите на „Илиада“ не е необходимо да следят внимателно текста (който се изговаря точно и последователно от актьорите на сцената) и да ровят в паметта си за справки за митологичните герои, техните взаимоотношения, роднински връзки и т.н. – основната трудност при възприемането на античен текст, а е достатъчно да се отпуснат в ритъма и музиката на спектакъла и така несъзнателно ще намерят дълбоко в себе си онова, за което вече толкова векове разказва Омировата поема. В различни интервюта Йерней Лоренци ясно формулира това откритие в нашето несъзнавано – всички ние не сме толкова различни един от друг, колкото си мислим, всички си

приличае както в „нашата воля за власт“, така и в нашата отчайваща „уязвимост и преходност“¹¹.

Въпросът за съхранения несъзнаван опит и архетипно съдържание в ритъма и музиката на класическите текстове и конкретно в техния формален израз – метричната стъпка, е особено важен в театъра. В „Илиада“ Йерней Лоренци и неговият екип го решават с респектиращо познание и артистичен замах. Онова, което носи непокътнато вечното съдържание на Омировия епос, е хекзаметърът; в неговия ритъм е застинала енергията на желанието за надмощие, на гнева и страданието на древните. За него Йерней Лоренци казва: „Има нещо много фундаментално в ритъма на хекзаметъра. Биенето на сърцето, пулсът на всичко живо. В същото време има нещо непреклонно в него, почти войнствено. Като че ли животът винаги е бил и ще бъде обвързан с разрушението. Хекзаметърът идва отвътре, от стомаха, което е доста далеч от главата. От едно място между сърцето и гениталиите. Това е точка, която отвежда към архетипа, към подсъзнанието, които остават неизменни“¹².

За да припомним на днешните хора в залата важното архетипно знание за живота, войната и смъртта, режисьорът, композиторът Бранко Рожман и сценографът и актьор в представлението Грегор Лушек намират оригинален и мощно въздействащ начин за съвременно възпроизвеждане на ритъма на хекзаметъра, в който е записан античният текст.

При започването на спектакъла сцената напомня подиум, на който след малко ще излязат изпълнителите от музикален оркестър. В широк полукръг са наредени столове с микрофони пред тях, пред един има пиано, пред друг – арфа, а до трети е поставена гусла. Броят на столовете и на актьорите, които след минути ги заемат, е 12 – колкото е броят на изпълнителите в древногръцкия хор при представянето на трагедиите на Есхил. От тях се отделя един – той е аедът (древният разказвач), по-късно водачът на хора, но едновременно с това и актьорът, който ще „модерира“ тази вечер на сцената разказа за Троянската война. В началото ритъмът на хекзаметъра е зададен от него, от начина, по който изговаря първите строфи на известната древна поема за „гнева на Ахила“, след което по време на целия спектакъл е поддържан от останалите актьори

¹¹ Интервю с Йерней Лоренци на Елена Ангелова. Бюлетин на Международен театрален фестивал „Варненско лято“, бр. 2, 6.06.2016.

¹² Пак там.



© Фотограф Петер Уан

„Илиада“ по Омир, реж. Йерней Лоренци, Словенски национален драматичен театър – Любляна, Словения, 2014/2015

с отмерени удари по микрофоните пред тях. Изпълнителите в този особен съвременен оркестър – трансформация и продължение на античния хор, са облечени в обичайните за членовете на един оркестър вечерни костюми, по-точно в отделни части от тях, допълнени с елементи от други епохи и днешни модни стилове, както и с древни оръжия – щит, копие, меч. Разказът за обидите, капризите и замислите за отмъщение на хората и боговете, довели до битката-касапница пред Троя, тече ясно и последователно, като всеки от изпълнителите става от стола си и произнася монолозите на основните герои Ахил, Агамемнон, Зевс, Хера, Патроклъ, внасяйки в цялата ритмично-музикална картина нови тонове в екстатично нарастваща градация. И когато тя достига възможния си предел при сцената с Патроклъ, тръгнал за бойното поле в доспехите на непобедимия си приятел Ахил, неочаквано е прекъсната от откриване се в дъното на сцената пасторална картина. В нея до голяма купа сено (чийто силен мирис залива залата) стои жена, която нежно пее отрезвяващ рефрен – за мъжа, който, ако отиде в битката за Троя, ще умре,

покрит с вечна слава, а ако се върне у дома, ще загуби славата си, но ще живее дълго.

След като в първата част на спектакъла чрез майсторското и стремително развитие на ритмично-музикалната му партитура зрителите спонтанно са се изправили пред ирационалния стремеж на човека за надмощие и завоевание, водещ го към разрушението и саморазрушението, то във втората част е показана самата технология на (само) разрушението. Изначалната, същностната причина за войната е страхът от изместването, безславието, заличаването – страхът от смъртта. Вкопчил се в жаждата си да бъде, човекът отчаяно се бори за случайни, незначителни и нелепо изглеждащи дреболии (много иронично е показано това при Ахил, с фигура и походка на съвременен манекен, постоянно оглеждащ се в голямо, заобиколено със светещи лампи огледало). Желаяйки да отдалечи смъртта, той ирационално я търси, предизвиква я с обречено безразсъдство, стреми се към нея с еротичен копнеж. Войната е крайната обсебваща проява на човешкия нагон към смъртта. Създателите на спектакъла с невероятно проникновение са уловили и събудили тътнештата енергия на този нагон в Омировата „Илиада“. Втората част представя разказа, дублиран от нагледно стилизирано изображение на три емблематични битки, завършващи със смърт. Битката на гърците с троянците като единоборство на неизброимо количество безименни мъже, убийството на Патрокъл от Хектор и отмъщението на Ахил чрез жестокото убийство на Хектор. Освен ритмично-музикално изградени, тези три сцени са и невероятно въздействащо хореографирани от Грегор Луцек. Всички те започват с постепенно градиращ екстатичен танц на война (тук изключително беше изпълнението на Марко Мандич като Хектор), вдигнал на нивото на рамото си своето копие, което накрая забива в гърдите и корема на жертвата, и завършващ със събличането (унижаването) на голото беззащитно мъртво тяло. Финалът на този повтарящ се ритуал на екстаза на мимолетното самоутвърждаване и смъртта е жестокото изтезание и обезобразяване на тялото на Хектор от „страшно гневния“ Ахил. Сцената е направена с рядка изобретателност и майсторство – Марко Мандич като Хектор се свива в ембрионална поза на сцената, покривайки тялото с щита си и държейки в едната си ръка микрофон. Юре Хенигман като Ахил започва свирепо да удря по щита, докато той се огъне, а залата се изпълни с непоносимия трясък на сипеците се върху метала удари и стонове в микрофона, оркестрирани във

фина мелодия на отделящата се от тялото душа. След кратко затишие актьорът, представил Хектор, се изправя и се завръща на стола си, а на негово място е поставен разполовен кървящ труп на голямо животно, което Ахил започва да налага отново, а след това старият Приам отчаяно приласкава в скута си като разфасованото тяло на сина си. Това е края на битката, в която „някои умират, други убиват, а земята е потънал в кръв“, както припват насядалите в кръг актьори. И малко преди да избухнат аплодисментите, арфистката неочаквано запява повтарящ се рефрен на английски, изпълнен с неземна нежност и безнадеждност, като при всяко повторение поставя ново име на актьор от представлението, а накрая и на човек от публиката: „I am going to die, J. is going to die, M. ...“ и завършва „We are going to die“. „Всички ще умрем“ – как да се научим да живеем с това!

В „Илиада“ на Йерней Лоренци могат да бъдат открити много препратки и алюзии както с минали войни на Европа, така и с днешния разтърсван от конфликти свят. Но спектакълът, както казва самият режисьор, не е за една конкретна война или за днешната световна ситуация, той е пътешествие към самия човек, към неговите най-дълбоко складиращи и потиснати страсти и страхове. Едно наистина невероятно (само) преживяване.

Това изследване на класическите текстове и интерпретативните подходи към тях в програмата на Международния театрален фестивал „Варненско лято“ през неговото 25-годишно съществуване в крайна сметка не би могло да бъде завършено, доколкото само по себе си също се състои като *анализ на и впускане в интерпретации* (на сценични прочити) на тези текстове. Така че то е само още една реплика с отворен финал в безкрайния разговор за/чрез класиката.

**ПРИЛОЖЕНИЕ: СПЕКТАКЛИ ПО КЛАСИЧЕСКИ ТЕКСТОВЕ
В ПРОГРАМАТА НА МЕЖДУНАРОДНИЯ ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ
„ВАРНЕНСКО ЛЯТО“ 1993–2017**

1993 г. – „Хамлет“ на Шекспир (режисьор Александър Морфов, Първи частен театър „Ла страда“);

1994 г. – „Антигона“ на Софокъл, режисьор Маргарита Младенова, Народен театър „Иван Вазов“; „Венецианският търговец“ на Шекспир, режисьор Бина Харалампиева, ДТ – Враца; „Укротяване на опърничавата“ на Шекспир, режисьор Иван Караджов, ДТ – Смолян;

1995 г. – „Отело“ на Шекспир, режисьор Любомир Малинов, ДТ – Добрич;

1996 г. – „Сън в лятна нощ“ на Шекспир, режисьор Александър Морфов, Народен театър „Иван Вазов“;

1997 г. – „Илирия“ (по „Дванайста нощ“ на Шекспир), режисьор Галин Стоев, ДТ – Варна; „Бурята“ на Шекспир, режисьор Александър Морфов, Народен театър „Иван Вазов“;

1998 г. – „Хамлет“ по Шекспир, режисьор Лилия Абаджиева, ДТ – Сливен, Летен театрален университет, Сливен; „Комедия от грешки“ на Шекспир, режисьор Димитър Недков, Фондация „Концепция за театър“, София; „Медея“ по Еврипид, адаптация и режисура Вили Бернхард, Театър „Мерц“ – Грац, Австрия; „Филоктет“ на Софокъл, сценична версия и постановка Андреа Вулпе, Национален театър „Й. Л. Караджале“ – Букурещ, Румъния;

1999 г. – „Антигона смъртната“ (по „Антигона“) на Софокъл, сценична версия и постановка Маргарита Младенова, Театрална работилница „Сфумато“; „Страданията на младия Вертер“ по Гьоте, Киркегор, Елиът, Бовел, режисьор Лилия Абаджиева, Малък градски театър „Зад канала“; „Медея“ от Еврипид, режисьор Никети Контури, Национален театър – Атина, Гърция;

2000 г. – „Антигона в Техноленд“ по Софокъл, режисьор Галин Стоев, Македонски национален театър – Скопие, Македония; „Хамлет“ по Шекспир, режисьор Лилия Абаджиева, Фрайекамершпиле – Магдебург, Германия;

2001 г. – „**Ромео и Жулиета**“, режисьор Лилия Абаджиева, Народен театър „Иван Вазов“; „**Тимон Атински**“ на Шекспир, режисьор Вера Щурм, Бремер Шекспир Къмпани – Бремен, Германия; „**Игра на любов и случайност**“ от Пиер дьо Мариво, сценична версия и постановка Галин Стоев, ДТ – Варна; „**Дванайста нощ**“ на Шекспир, режисьор Робърт Стуруа, Народен театър „Иван Вазов“;

2002 г. – „**Буря**“ от А. Островски, режисьор Владлен Александров, ДТ – Пазарджик; „**Комедия на слугите**“ по „**Слуга на двама господари**“, „**Дон Жуан**“ и „**Дон Кихот**“, спектакъл на Стефан Москов, Театрален фестивал „Авиньон“, Програма „Теорем“, Театър „Филатюр“, Театър „Роз дьо ван“ – Франция, Театър „Българска армия“ и Театър „Ла страда“ – България;

2003 г. – „**Стела**“ от Гьоте, режисьор Николай Поляков, Общински театър „Възраждане“; „**Хамлет: сънища**“, режисьор Андрий Жолдак, Драматичен театър „Тарас Шевченко“ – Харков, Украйна, Charity Producer’s Fund; „**Anti-Gone**“ по „**Антигона**“ от Софокъл, режисьор Галин Стоев, Компания Fraction – Брюксел, Белгия;

2004 г. – няма спектакъл по класически текст;

2005 г. – „**Бурята**“, режисьор Явор Гърдев, Държавен театър – Адана, Турция;

2006 г. – „**С любовта шега не бива**“ от Мюсе, режисьор Мариус Куркински, Народен театър „Иван Вазов“, „**репетиция. Хамлет**“, реж. Енрике Диас, Компания дос Аторес – Рио де Жанейро, Бразилия; „**Дванайста нощ**“, режисьор Силвиу Пуркарете, Национален театър „Марин Сореску“ – Крайова, Румъния;

2007 г. – „**Женитба**“ от Гогол, режисьор Юрий Погребничко, ДТ – Бургас, „**Шейлок**“ по „**Венецианският търговец**“, текст и изпълнение Гарет Армстронг, Makin’ Projects – Обединено кралство; „**Дон Жуан**“ от Молиер, режисьор Александър Морфов, Народен театър „Иван Вазов“; „**Веселите Разплюеви дни**“ по „**Сватбата на Кречински**“, „**Дело**“ и „**Смъртта на Тарелкин**“ на А. Сухово-Кобилин, режисьор Младен Киселов, Театър 199;

2008 г. – „**Дама Пика**“ по А. С. Пушкин, адаптация и режисура Тимофей Кулябин, ДАДТ „Червен факел“ – Новосибирск, Русия; „**Макбет**“ на Шекспир, режисьор Диана Добрева, ДТ – Смолян; „**Укротяване на опърничавата**“ на Шекспир, режисьор Мариус Куркински, Държавен сатиричен

театър „Алеко Константинов“; **„Андромаха“** от Жан Расин, режисьор Деклан Донелан, С.І.С.Т. / Театър „Буф дю Нор“ – Париж, Франция;

2009 г. – **„Злодеите на Шекспир“**, моноспектакъл на Стивън Бъркоф, Steven Berkoff's East Productions – Лондон, Обединено кралство; **„Дневникът на един луд“** от Гогол, моноспектакъл на Самуел Финци, режисьор Хана Рудолф, Дойчес театър – Берлин, Германия; **„Електра“** от Еврипид, режисьор Тадаши Сузуки, открита репетиция, Suzuki Company of Toza (Scot) – Тога, Япония; **„ОООО, Сънят на Гогол“** по **„Невски проспект“**, **„Иван Фьодорович Шпонка и неговата леля“**, **„Женитба“**, **„Записки на лудия“** от Н. В. Гогол, сценарий и постановка Маргарита Младенова и Иван Добчев, Театрална работилница „Сфумато“; **„Ромео и Жулиета“**, режисьор Оскарас Коршуновас, ОКТ / Градски театър – Вилнюс, Литва; **„Шинел“** по Гогол, идея, сценична адаптация и сценография Нина Димитрова, Васил Василев – Зуека, Светлозар Гагов, Театър „Кредо“;

2010 г. – **„Дама Пика“** по А. С. Пушкин, режисьор Бина Харалампиева, Малък градски театър „Зад канала“; **„Фауст“** от Гьоте, режисьор Лилия Абаджиева, ДТ – Варна;

2011 г. – **„Животът е сън“** от Калдерон, режисьор Галин Стоев, Театър де ла плас – Лиеж, Белгия; **„Зимна приказка“**, режисьор Маргарита Младенова, ТР „Сфумато“; **„Както ви харесва“**, сценична версия и постановка Красимир Спасов, Театър „Българска армия“;

2012 г. – **„Ричард III“**, режисьор Пламен Марков, ДТ – Варна; **„Коварство и любов“** от Фридрих Шилер, режисура и сценография Стайко Мурджев, Театър „София“; **„Бурята“**, адаптация и режисура Силвиу Пуркарете, Национален театър „Марин Сореску“ – Крайова, Румъния;

2013 г. – **„Декамерон“** по Бокачо, режисьор Диана Добрева, Театър „Българска армия“; **„Буря“** от А. Островски, режисьор Йерней Лоренци, Градски театър – Любляна, Словения;

2014 г. – **„Скъперникът“** от Молиер, режисьор Лилия Абаджиева, Малък градски театър „Зад канала“; **„Ревизор“** от Гогол, превод, адаптация и режисура Пламен Марков, ДТ – Варна; **„Хамлет“**, режисьор Доминик Дромгул/Бил Бъкхърст, Шекспиров театър „Глобус“ – Лондон, Обединено кралство; **„Волпоне“** от Бен Джонсън, сценична версия, музикална следа и режисура Здравко Митков, Сатиричен театър „Алеко Константинов“;

„Крал Лир“ на Шекспир, режисьор Сам Мендес, сателитна прожекция от Програмата *NT LIVE*, Лондон, Обединено кралство;

2015 г. – няма спектакъл по класически текст;

2016 г. – „**Много шум за нищо**“, режисьор и изпълнител Давид Еспиноса, Давид Еспиноса / Ел Локал Е. К. – Барселона, Испания; „**Хамлет**“ на Шекспир, режисьор Линдзи Търнър, сателитна прожекция от Програмата *NT LIVE* (спектакъл на Барбикан център), Лондон, Обединено кралство; „**Много шум за нищо**“ на Шекспир, режисьор Красимир Спасов, Театър „Българска армия“ (премиера 1997); „**Илиада**“ по Омир, режисьор Йерней Лоренци, Словенски национален театър „Драма“, Любляна, Градски театър, Любляна, Цанкарев дом – Любляна, Словения;

2017 г. – „**Анна Каренина**“ по Толстой, режисьор Николай Поляков, Театър „София“; „**Ужасената душа: Макбет**“, традиционната пекинска опера по едноименната трагедия на Шекспир, Институт за пекинска опера Анхуй, Китай; „**Отело**“ на Шекспир, режисьор Деян Пройковски, Турски театър – Скопие, Македония; „**Дневникът на един луд**“ от Гогол, режисьор Виктор Бодо, Театър „Катона Йожеф“ (Будапеща) / Асоциация Maszk (Сегед), Унгария.