

Тея Сугарева, гл. ас., д-р

Национална академия по театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

ТРАНСФОРМАЦИИ НА ЗАВИСИМОСТТА НА РЕЖИСЬОРА ОТ ДРАМАТА В ТЕАТРАЛНАТА ПРАКТИКА НА СТОЯН КАМБАРЕВ

Резюме. Трансформациите, които са обект на изследване, се наблюдават главно в просмукването на абсурдизма в принципите на режисьорското мислене, а оттам и в сценичните закони за изграждане на нов свят. До неотдавна независимостта на режисьора се смяташе за скрита зад явната зависимост от драматическия текст. В практиката на Стоян Камбаров тя се проявява в друга светлина: независимост, която не отхвърля, не дискредитира, не принижавя драмата, а я приема като съучастник и така реабилитира режисьора като творец, който търси диалог с околния свят, а не е еднозначно вгледан в себе си артист.

Ключови думи: театър, режисьор, XX век, драма, Театър на абсурда

Зависимостта като фактор съпътства работата на режисьора още от появата на професията с настъпването на модерната епоха. „Режисурата се ражда и намира себе си като антитеза на класическия театър“, подчертава Камелия Николова¹. Към края на класическия етап в театралното развитие необходимостта от неговата поява вече е предначертана от инерцията в процесите на обновление. Класическите изразни средства започват да се превръщат в клишета, в мъртви знаци, тъй като вече е налице процес на загуба на основните функции на театъра в културния и духовния живот. Създателите на театралното изкуство се оказват в състояние на зависимост от ясно конституираните правила на театъра, чиято единствена същност към момента е да улавя и изобразява видимата, безспорна страна действителността. Единствен носител на тази идея до последно остава класическата драматургия – „тя трябва да запечата висшия порядък, неговата същност и логика и да обяви нравственото му законодателство“², а същинският театрален акт е подчинен на реализирането на тази цел. Няма място за тълкуваща, избираща и коригираща намеса на личността – нито на актьора, а още по-малко на режисьора. Докато в класическия театър актьорът „свещенодейства“, освободен от всяка частна зависимост, съвършено овладял сце-

¹ НИКОЛОВА, К. *Другото име на модерния театър (Произход и естетически основания на драматичната режисура)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994, с. 21.

² Пак там, с. 23.

ничните правила, за да може да осъществи мисията на драмата, при появата си режисьорът на модерната епоха идва, за да конституира своето място като носител на субективното и в категорична антитеза на „абсолютното“, завещащо на драмата от просвещенската логика.

Налага се да отбележим, че театърът на романтизма допринася за това, като създава противоречието между видимостта на класическата изразност и променената ѝ същност, но не го разрешава.

С появата на модернизма се появява и режисьорът като основно средство в процеса на скъсването на театъра със зависимостта от репродуцирането на „една и съща абсолютна истина“, чийто носител е драмата. Тоест, оказва се, че още при самата си поява режисьорът встъпва в конфликт с пиесата, в който двете страни отразяват идейните сблъсъци на цяла една епоха: „субективното“ срещу „абсолютното“.

Интерпретацията се превръща в основно изразно средство на новозаявилата се личност, преход от узнаващия тип съзнание към тълкуващия. Към това модернизмът, разбира се, добавя още много филтри като нови специфики на режисьорския театър. Но като по-съществено от гледна точка на темата трябва да се отбележи следното. Волята за тълкуване, интерпретацията не се захранва като процес от художествените качества на драмата. Енергията идва от уникалното светоусещане, от вътрешния свят на личността, който трябва да бъде проектиран на сцената. А пиесата като материал трябва да отговаря на този свят. И режисьорът търси този материал, а в началото доста трудно го открива.

Всъщност театърът дължи развитието на сценичния език до голяма степен на този конфликт. Когато първите режисьори (Антоан, Ото Брам, Станиславски) се сблъскват с текстове, които не благоприятстват, а понякога дори и пречат за изявата на индивидуалната творческа воля, те започват да реформират останалите компоненти на театралния спектакъл (сценографията, осветлението, звуковата среда, актьора). Именно това повлиява и на драматургичното развитие. Модерният театър е факт още преди модерната драма, а творческата йерархия в театъра е с нова подредба, според която сценичният акт вече не е вторично битие на драмата.

Модерната драма е съучастник, а не родител на режисьорския театър. Тя вече е лишена от обективната изчерпателност на класическата драма, носи само частен отговор на въпроса, който е поставила. Драмата вече е отворена. Поставяйки въпрос, влиза в диалог с режисьора. Не може да продължи съществуването си на устойчивост, на решение. Не е фиксирана реалност, а възможност.

Като руши текста, за да го направи свой, интерпретиращият режисьор достига до вариант на онова, заради което е създаден. Режисьорското тълкуване е едновременно въпрос и отговор. Способността да вижда обекта на общуването си като въпрос, а не като факт, ражда модерния сценичен език и реформира драмата.

За да се прехвърли фокуса в полето на българския театър и по-специ-

ално към практиката на Стоян Камбаров, е необходимо да се направи паралел между две епохи, исторически отделени от цял век, но със сходни характеристики по линия на режисьорското изкуство.

Знае се, че първите прояви на модернистично съзнание в нашата култура датират от края на 80-те и 90-те години на XIX век, когато настъпва разрыв между твореца и обществото, когато довчерашната колективна истина за света и човека от времето на Възраждането се разпада на множество истини за света. Ала след няколко десетилетия, още преди да се конституира като устойчиво развиващо се изкуство на професионалисти, театърът е задушен в идеологията на новия политически ред в България. Театралното развитие е едва ли не „замразено“ в логиката на социалистическия реализъм, въведен като правило във всички сфери на българското изкуство. Модерните театрални прийоми са „замразени“, но не и отхвърлени. Потребността от тяхното преживяване стои в работата на много от режисьорите, активно работещи в условията на социалистическа България.

За да разберем тези процеси, трябва да характеризираме в най-общи линии театъра преди 1989 г. Основното при него е нормативният характер, тоест програмната му подчиненост на идеологическата норма. Комунистическата държава изисква постоянно и сигурно, без промени и субективни интерпретации той да възпроизвежда, утвърждава и разпространява философията и идеологията ѝ и произтичащите от тях правила на живот. Това се осъществява чрез налагането на един задължителен театрален език, който формира естетиката на социалистическия реализъм.

Социалистическият реализъм в театъра може да бъде дефиниран като специално модифициран и идеологически дисциплиниран вариант на психологическия театър на Станиславски. Той се налага като единствен модел – на реалистично-психологическата образност на сцената. Според Камелия Николова социалистическият реализъм след 1956 г. претърпява значителни трансформации, като разширява обсега си, включва различни театрални естетики, стига те да запазват по някакъв начин идеологическото послание.

Ето защо тъкмо по времето на социализма от режисьора е отнета неговата същностна функция на първосъздател, на откривател на светове. Той се оказва най-подходящият и квалифициран член на театралната общност, който да провежда идеологическите норми, поставяйки политически удобни пиеси. Благодарение на това театралното развитие се оказва върнато назад, в стадия на предрежисьорския театър, където проповядването на „абсолютната истина“ е единствената цел на театралния акт. В тази логика драмата отново заема мястото си на първенстваща спрямо сценичната си реализация.

Разбира се, българският театър все пак успява да компенсира загубите и пропуснатите ползи от това развитие. Още преди промените в българския театър се наблюдава феноменът на „езоповската режисура“. „Езо-

повската режисура“ е най-продуктивното изобретение на постановчика, а и въобще на театъра от Източния блок, което позволява на режисьора в годините на социализма да поставя въпроси и да търси отговори, които утвърденият канон не допуска. Тя се основава основно на избора на текст, най-често от фонда на класическите пиеси, и чрез поставянето на точни акценти създава алюзии с настоящето.

Всички тези обстоятелства на застой обуславят последвалия много важен за театъра период на 80-те и 90-те години. За жалост, това се случва доста след като тези процеси са приели съвсем различна форма и посока на развитие в страните зад Желязната завеса. Въпреки това смятам, че ако не идентични, то поне подобни на модернизма са промените в обществената менталност след 1989 г., когато от дневния ред слиза „истината“ на комунистическия тоталитаризъм и на нейно място идват множеството истини на освободените от гнета ѝ хора и групи. Това дава възможност да се търси аналогия между времето на Стоян Камбаров и времето на модернизма, които и в двата случая очертават параболата на осъзнатото търсене на независимост на режисьора от драмата. Оказва се обаче, че през 80-те и 90-те, когато основно Камбаров работи, независимостта има много лица.

В хода на настъпването на политическите промени в театъра започват да се появяват нови за времето си и различни от познатите дотогава театрални търсения. Преди този период той се характеризира с вглеждане в текста и в психологическата мотивация за действие, позната от системата на Станиславски. Това е вече мъртъв театрален език, срещу който тръгват младите режисьори през 80-те. Закъснялото с около 40 години изживяване на „модернизма“ се разгръща с бързи обороти, в рамките на две десетилетия, в следната идейна параболата: от естетиката на социалистическия реализъм, през освободения от идеология реализъм, към изживяването на модернизма, в частност на абсурдизма и авангарда, и към преоткриването на колажността на постмодернизма и в частност на постдраматичния театър.

Необходимо е да се набележи процесът на отгласкването от зависимостта към драмата в някои от най-ярките театрални прояви от това време, за да може през тази призма да се анализира и практиката на Стоян Камбаров като алтернатива.

В направлението на „освободения от идеология реализъм“ имат място голяма част от режисьорите на 80-те, които продължават да работят в полето на психологическия театър. Базиран изцяло върху пиесата, но освободен от идеологическата рамка, той вече залага на свободната интерпретация.

Маргарита Младенова и Иван Добчев се отличават с работата си в новосъздадената театрална работилница „Сфумато“, където се посвещават на психологическия театър, занимаващ се с дълбинните преживявания на човека и мотивите за неговото поведение. През 90-те години работата на двамата режисьори е силно повлияна от откритията на Гротовски и Арто, а опитите им в този период са в посока на смесването на елементи от лабораторния

театър на Гротовски с ключови положения на традиционния психологически театър. Много важни за този период техни представления са „Чайка“ (съвместен), „Вуйчо Ваньо“ (Иван Добчев) и „Три сестри“ (Маргарита Младенова) от А. П. Чехов, „Нирвана“ от Константин Илиев (Маргарита Младенова), „Черното руно“ (съвместен авторски спектакъл). Работата на двамата режисьори претърпява значителна трансформация: от следване на принципите на психологическия театър към едно по-свободно създаване на спектакъл, в който текстът се преживява автентично в реално време. Важно място започват да заемат визуалната експресия и драматургията на пространството.

Друга група режисьори след 1989 г. пожелава радикално да смени посоката, късайки всякаква връзка с установените правила и предписания на психологическия театър. Отхвърляйки психологическата мотивация като водеща в изграждането на театралния спектакъл, тези режисьори се обръщат към езика на тялото и движението и неговото специфично съчетаване със словото. В тяхната работа се наблюдават елементи от т.нар. физически театър, от съвременни форми на клоуната и сценичната гротеска и т.н. Тази група творци дебютира в средата на 80-те години, като развива своята професионална дейност основно през 90-те. Критиката ги нарича ту „закъснели модернисти“, ту „авангардисти“, тъй като за тях е характерен индивидуалистичният подход. В работата им се наблюдават елементи от откритията на експресионизма, сюрреализма, неореализма, лабораторния театър на 60-те, мюзикхола, постмодерните шеги и колажи.

Първите спектакли на Иван Станев например са и първият отчетлив и дръзко заявен акт на категорично скъсване с реалистично-психологическия театрален канон. Неговите представления са окачествени като „негативен театър“, т. е. чрез тях той цели да дискредитира и да отхвърли всички дотогавашни конвенции на живота на сцената. Резултатът е театър, съсредоточен в негативното съществуване, наситено с раздяла и разриви. Основната стратегия за изграждането му е деконструкцията, деформацията, остротата на иронията, снижаващото колажиране на емблематични императиви и цитати от европейската история. Станев продължава тази стратегия и през 90-те: в „Представление и наказание“ и „Дон Жуан в ада“.

От средата на 90-те Иван Станев, Теди Москов, Възкресия Вихрова и Александър Морфов „опитомяват“ авангарда, изоставят революционната демонстрация на собствената си индивидуалност и преминават в естетиката на постмодернизма. Театърът на „закъснелите модернисти“ е първата проява в България, която приключва с „театъра на драмата“, в който текстът е основното ядро на спектакъла. Те въвеждат идеята за текста като равностоен на останалите елементи в представлението. Изразител на тази идея става колажният принцип, играта с цитати, създаването на смисли посредством контекста. Известни техни спектакли от 80-те и 90-те са: „Раната Войцек“ на Иван Станев; „Майстора и Маргарита“ по Михаил Булгаков и „Фантазмагории“ по Е. Т. А. Хофман на Теди Москов; „Бурята“ и „Сън в лятна нощ“

на Александър Морфов; „Бит“ и „Слепците“ на Възкресия Вихрова. В тяхно лице режисьорът окончателно скъсва пъпната си връв с драматургичния текст и може да бъде видян като реабилитиран „първосъздател“ и „автор“ на театралния спектакъл. Въпреки новозавоюваната си независимост той неотменно се връща към драмата, като преосмисля нейното предназначение, разгражда модела на нейното върховенство, завещан от предходната епоха, и преоткрива поливалентността на нейното реализиране.³

Изследваният преходен процес е изключително широкоспектърен и въпреки това в него ясно може да се обособяват отделни групи режисьори според стремежа към независимост от драмата. Но къде стои практиката Стоян Камбаров в тази разнолика система от режисьорски виждания?

Сравнително краткият житейски път на Стоян Камбаров се оказва изключително плодотворен и погледнат през дистанцията на времето, напълно достатъчен, за да се съди за етапа в развитието на режисурата през 90-те, от който самият той е съществена част. За 15 години професионална практика Камбаров успява да осъществи 25 постановки. От тях 7 са от български автори, а 18 – от чужди. Главен обект на неговия интерес са класиците и техните последователи в чуждестранната драматургия – Антон П. Чехов, Максим Горки, Николай В. Гогол, Оскар Уайлд, Самюел Бекет, Сам Шепард, Харолд Пинтър. Във времето на 90-те театърът, завещан от периода преди промените, е пренаситен от българските класици, които винаги са с преимущество пред западните автори в репертоарите на държавните театри. В никакъв смисъл времето не предполага ревизия на „наличното“, а откривателство на новото. В никакъв случай не може да се твърди, че Камбаров е буквално откривател на авторите, с които работи. От една страна, повечето от тях са класици – и като такива са имали своето място в театралните афиши независимо дали са западни, или не, а от друга – тези, които не са се числили към класиката, са били обект на значителен интерес през 90-те от страна на голяма част от режисьорската гилдия. Така че логиката на „изборите“ на режисьора не може да се разглежда като изключителна или необичайна, напротив – тя е в съзвучие със случващите се промени в театъра.

Има нещо друго, което оразличава практиката на Стоян Камбаров и то се крие в работата му над пиесите на абсурда, в частност, в знаковите му постановки на пиеси от Харолд Пинтър, продължител на абсурда в съвременния театър.

Паралелно с постмодерните прояви по текстове от театъра на абсурда, в българския театър на 90-те се забелязва и обръщане към постмодерните текстове на Харолд Пинтър. Сериозен интерес към него имат режисьорите Красимир Спасов, Стоян Камбаров, Пламен Марков, Панталей Панталеев. В десетилетието между 1990 и 2000 г. са създадени около тридесет спектакъла по дванадесет от общо двадесет и деветте пиеси на драматурга. Изключително важни в тази посока са спектаклите на Стоян Камбаров „Завръщане у дома“ в Малък градски

³ Повече за процесите в българския театър през 90-те години вж.: ДЕЧЕВА, В. *Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове*. София: Сонм, 2001.

театър, „Любовникът“ и „Рожден ден“ в Сатиричния театър. От една страна, в своите сценични реализации режисьорът запазва разпознаваемата реалистичност на персонажите, взаимоотношенията и ситуациите така, както изглеждат в реда на съзнателно протичащия живот. От друга, на сцената те непрекъснато са напрегнати, деформирани, преекспонирани и пробивани от енергии, които лежат във въображаемия ред на човешката психика. Тези търсения окачествяват театъра на Камбарев като *експресивно-психологически*⁴, но благодарение на постмодерния драматургичен материал Камбарев успява да се оттласне от психологическия подход в изграждането на действието и приема една постдраматична гледна точка към текста. Това е различна форма на независимост, която му позволява да създаде ярък сценичен език на своите представления.

Самият Стоян Камбарев определя избора си на драматурга Харолд Пинтър като важен спрямо времето на тоталитаризма, в което е живял. Той припознава енергиите на тези текстове като имащи много полезен ефект поради простата причина, че са обърнати към абсурда на съществуването. Стоян Камбарев отнася този абсурд към комунистическата реалност, в която, особено за хората с по-чувствителни сетива, ежедневиият абсурд се е превърнал в нещо абсолютно осезаемо, на всяка крачка и във всяка сфера. Това е и същностната причина режисьорът да се върне към пиесите на Пинтър. В тях има безспорна видимост на обстоятелствата, на персонажите, на обстановките, която дори претендира за реалистичност, в някакъв смисъл неговите пиеси са реалистични пиеси, а иначе – зад привидността на тази реалност става дума за съвсем различни неща. Камбарев умело сглобява парчетата реалност, за да назове косвено действителните неща, които го занимават. В „Любовникът“ например зад привидната реалистичност Камбарев вижда някаква страховита игрова природа, стигаща до клоунада. Разбира се, това не е клоунатата на комедия дел арте, Камбарев говори по-скоро за „психологическа клоунада на вербално-психологическото изчерпване на една игрова ситуация в кръг, в елипса – в зависимост от нейната протяжност; изчерпване на ситуацията до степента на нейното обезсмисляне“⁵. Забележителното е, че изчерпването на всяка една от фигурите не цели постигането на някаква крайна сюжетна точка. Тези психологическо-клоунадни фигури са създадени като терористични инструменти, инструменти на властването.

И трите пиеси на Пинтър, върху които режисьорът работи, са текстове, които се стремят към агресия, защита, борба – с оглед на театралната ситуация и театралното пространство. Всичко това режисьорът умело вмъква в живота на убедителни персонажи, живеещи в ред.

Стоян Камбарев осъществява една малка революция, що се отнася до пиесите на Пинтър. Те редица пъти преди това са поставяни и играни. В търсенията си Камбарев обаче влага абсурдистки по своята същност прочит, без да разгражда чрез постмодерни форми или средства текста на драма-

⁴ НИКОЛОВА, К. *Театърът на границата на XX и XXI век*. София: Фигура, 2007, с. 83.

⁵ *Огледала. Стоян Камбарев*. Съст. М. Праматарова, Н. Вандов. София: Et cetera, 2000, с. 30.

турга. Монолитността на реалистичното действие в пиесите на Пинтър е атакувано от режисьора и е доведено до намека, че реалността е само привидна. Същностната история за Камбарев не се съдържа в сюжета на драмата, действието не следва сюжетни опорни точки, а разкрива специфичен обмен на енергии между хората. Този обмен се случва подобно на взривове, които разграждат подредената реалност, правят я заплашителна, а сценичното действие придобива игрова природа.

Тези две инвенции в режисурата на Камбарев въвеждат абсурдизма като вдъхновител на режисьорската интерпретация в българската театрална практика. Ако до този момент българските театрали са се „учили“ как се правят текстовете на класическия абсурдизъм, търсейки техния сценичен еквивалент („Годо“ на Леон Даниел), то сега режисьорското мислене е вдъхновено на първо място от екзистенциалната философия, а на второ и от естетиката на абсурдизма, без тя сама по себе си да се съдържа буквално в пиесата. Организирането на режисьорското внимание вече не е толкова водено от търсенето на подходящ сценичен „превод“ на идеите от пиесата, а самата пиеса бива „инжектирана“ със заряди от екзистенциалните идеи за света, на които се основава абсурдизмът.

Ще се опитам да открия тези две основни черти в „Завръщане у дома“, най-знаковата от трите постановки на Стоян Камбарев върху Пинтър, като се позова на собствените му режисьорски бележки и на рецензиите на критиката.

Самият Стоян Камбарев казва, че пиесата го е поразила с неистовата омраза на хората един към друг и най-вече към този, който успява да премине в нова обществена и интелектуална среда. Режисьорът разглежда конфликта като случващ се между успелия и останалите, които неоснователно го смятат за виновен за собственото си положение. Действието се състои в превръщането му в изкупителна жертва и в издевателството над „блудния“ син, който, обратно на библийската притча, се завръща преуспял. Ако трябва да анализираме режисьорските инвенции през зададените два пункта, трябва да направим следните изводи.

Ако действието е съсредоточено в процеса на превръщането един от персонажите в жертва, то тогава става въпрос за някаква ролева поставеност. Тоест, групата поставя един от своите членове в роля. Оттам насетне може да бъде разиграно наказанието, или, както Камбарев го вижда – издевателството над „блудния син“. По тази линия действието със сигурност придобива игрова природа. Привидната идилия на едно щастливо събитие – „завръщането у дома на Теди и Рут“, е трансформирана в атмосфера, наситена с омраза. По този начин привидната подредена реалност е трансформирана в заплашителен хаос и именно тук режисурата на Камбарев се пресича с един от основните възгледи на абсурдизма.

От друга страна, от критическата рецепция за представлението (Димитър Чернев в сб. „Огледала“⁶) може да се разбере, че режисьорът не се

⁶ Другите за Стоян Камбарев и неговия театър. – В: *Огледала. Стоян Камбарев*.

опитва да удебелява абсурда и да онагледява клишетата за „всеобщата некомуникативност“. Тоест, абсурдът е успокоен в битовата си логика, задължителното внушение за „невъзможното общуване“ е пропукано в сценичната ситуация. Каменният унес е подменен с живо, конфликтно пресичане на персонажите, с редуване на синхронно битуване в ситуацията и внезапния срив на нейната диалогичност.

От рецензията е видно, че Камбарев не е бил зает с разгадаването на Пинтьровите парадокси и даването на еднозначна версия за тях, нито с дълбоката екзистенциална философия, която непременно трябва да изпрати някакво философско послание до публиката. Напротив, очевидно Камбарев използва абсурдизма като филтър, чрез който се разглежда случващото се на сцената – именно на сцената, не толкова в пиесата. Този филтър изостря режисьорската и актьорската чувствителност към конкретни проблеми, освен това определя инструментариума за постигането на специфичното игроподобно действие.

Освен в „Завръщане у дома“ Камбарев развива тези принципи и в следващите си две постановки, реализирани на сцената на Сатиричния театър – „Любовникът“ и „Рожден ден“ от Харолд Пинтър. В тях той обогатява своите режисьорски инвенции, въвеждайки нова гледна точка към сценичното пространство. Решава „Любовникът“ да се играе в една от репетиционните на театъра, където зрителят е поканен да влезе в интимното пространство на действието. Тоест, поставен е в ролята на воайор (самият Пинтър пише, че се е вдъхновил за тази пиеса от надникването си в стая, в която били един мъж и една жена). Подобно „надникване“ през ключалката е ключът, който Камбарев открива в сценичната реализация на пиесата. Тук зрителят е поставен в конкретна роля по условие. Това е един малко по-различен вариант на „ролевата игра“, която е в същината на сценичното действие в „Завръщане у дома“, но говори за продължаването на същата стратегия.

Относно „Рожден ден“ в критиката на Д. Чернев отново може да се открият сходни със „Завръщане у дома“ анализи: „Рожден ден“ носи щастливата лекота от липсата на скука, буквоядство и комплексирано рационализиране. Без да бъде прозрачен, спектакълът е конкретен, сетивно агресивен, с балансиран ритъм“⁷.

Може да се обобщи, че театърът на Камбарев се оттласква от фокусираната в смисъла и идеите на пиесата режисура и приема абсурдизма като координатна система, в която да положи своите идеи, да изкаже своето опасение и да зададе своите въпроси. Неслучайно абсурдизмът се оказва благоприятната среда за този творчески процес. Това е така, понеже режисурата на Камбарев винаги е била обвързана по директен или индиректен начин с настоящата му съвременност. Във всички свои интервюта той говори за процесите в българското общество, за проблемите, настъпили вследствие на тоталитарната власт; за изгубването на устоите, след което светът започва да се насища с

⁷ Пак там, с. 173.

абсурд, за ирационалното поведение на „порядъчните“ хора. Съзнателно или не, Камбарев е провидял скритите връзки между ситуацията в посттоталитарна България и екзистенциалната философия и естетика на абсурда.

Трансформациите в случая се състоят в това, че от конкретно съдържащ се в текста абсурдизмът преминава в принципите на режисьорското мислене, а оттам и в сценичните закони за конструиране на нов свят. В това се състои и установяването на тази необикновена форма на режисьорска независимост, скрита под привидната зависимост от драмата. В практиката на Камбарев тя се манифестира в една различна светлина: независимост, която не отхвърля, не дискредитира, не разгражда драмата, а я приема за „съучастник“, а с това и реабилитира режисьора като творец, който търси диалог със света наоколо, а не е еднозначно вгледан в себе си артист.

ЛИТЕРАТУРА

ДЕЧЕВА, В. *Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове*. София: Сонм, 2001. [DECHEVA, V. *Teatarat na 90-te. Replika ot lozhata i drugi tekstove*. Sofia: Sonm, 2001.]

НИКОЛОВА, К. *Другото име на модерния театър (Произход и естетически основания на драматичната режисура)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994. [NIKOLOVA, K. *Drugoto ime na moderniya teatar (Proizhod i esteticheski osnovaniya na dramatichnata rezhisura)*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1994.]

НИКОЛОВА, К. *Театърът на границата на XX и XXI век*. София: Фигура, 2007. [NIKOLOVA, K. *Teatarat na granitsata na XX i XXI vek*. Sofia: Figura, 2007.]

Огледала. Стоян Камбарев. Съст. М. Праматарова, Н. Вандов. София: Et cetera, 2000. [Ogledala. Stoyan Kambarev. Sast. M. Pramatarova, N. Vandov. Sofia: Et cetera, 2000.]

DEPENDENCE TRANSFORMATIONS OF THE DIRECTOR FROM THE DRAMA IN THE THEATRICAL PRACTICE OF STOYAN KAMBAREV

Abstract. The transformations we explore consist in the fact that from what is specifically contained in the text, the Absurdism passes into the principles of the director's thinking, and hence into the stage laws for constructing a new world. Now we think of this as an establishment of the unusual form of directors' independence, hidden under the apparent dependence on drama. In Stoyan Kambarev's practice, it manifests itself in a different light: independence, which does not reject, does not discredit, does not degrade the drama, but accepts it as an “accomplice”, and thus rehabilitates the director as seeking dialogue with the world around, instead of unambiguously staring at himself.

Keywords: theatre, director, XX century, drama, Absurd theatre

Teya Sugareva, Assist. Prof., PhD

NATFA “Krastyo Sarafov”

Georgy S. Rakovski Str., Sofia 1000, Bulgaria

E-mail: teya.sugareva@gmail.com