

от възможността за свобода и експеримент, които могат да открият в Стара Загора.

За финал искам да ви споделя нещо, което любим мой мотивационен говорител (Саймън Синек<sup>6</sup>) казва във връзка с мениджмънта и мотивацията, а именно че, за да си успешен, не трябва първо да си задаваш въпросите какво и как правя, а защо. Тогава и хората, с които работиш, ще могат целеустремено и мотивирано да преследват не количествения аспект на продукта или услугата, а качествения. С началото на лабораторията в Стара Загора си личи, че въпросът „защо?“ е бил зададен и промените, които настъпват са ясен резултат от целенасочена и дългосрочна мениджърска стратегия за развитие. Не ми остава да кажа нищо друго освен, че с нетърпение очаквам XI издание на лабораторията. ■

<sup>1</sup> „Балканите четат Радичков“ - 15-25.8.2002 г. в Родопския драматичен театър.

<sup>2</sup> Премиерата на „Комедия аха-аха – Дел Арте“ е на 10.10.2010 г.; премиерата на „Няма да платим“ по Дарио Фо е на 25.6.2012 г.

<sup>3</sup> За повече информация виж: Байков, М. Страхът – люлка на цивилизацията. Литературен вестник, бр.17, 30.4-5.5.2014, с. 8.

<sup>4</sup> Тази година имаше голям интерес към програмата на Национален фонд „Култура“, свързана с развитие на публики - <http://programs.ncf.bg/bg/programi> (към 2.10.2018).

<sup>5</sup> <http://bnr.bg/starazagora/post/100982942/kukleniat-teatar-postava-jivotinska-fermapro-oruel> (към 22.9.2018).  
[https://www.ted.com/talks/simon\\_sinek\\_how\\_great\\_leaders\\_inspire\\_action?#t-156698](https://www.ted.com/talks/simon_sinek_how_great_leaders_inspire_action?#t-156698) (към 22.9.2018).



## Търси (ли) се драматург

Венера Нечкова-Фингарова

Макар и осезаеми за большинството от хората, работещи в сферата на кукления театър, проблемите на българската куклена пиеса за деца са недостатъчно коментирани, а отражението им върху цялостната картина на кукленото ни изкуство често е подценявано. По тази причина е важно да се разграничат предположенията от фактите и да се разгледа българската куклена пиеса такава, каквата е тя днес.

За да може да бъде проследено развитието на българската куклена пиеса от края на ХХ и началото на ХХI век (1990 – 2015), събрах и систематизирах наличните данни за репертоарите на държавните куклени театри<sup>1</sup>. В статистиката е включен и Столичният куклен театър, тъй като много от тенденциите в областта водят началото си именно от него. За жалост данните, предоставени от театрите, обект на настоящото изследване, са непълни, особено за периода преди 2000 година, поради загубени или непълни архиви. Все пак, базата за него са 814 заглавия, с надеждата, че те са достатъчно показателни.

За да се дефинират точно процесите в драматургията за деца в държавните куклени театри, на първо място трябва да се очертае профилът на авторите, които посягат към този жанр, явяващ се пресечна точка между драматургията, кукления театър и детската литература.

През изследвания период, в афишите на държавните куклени театри откриваме премиерни заглавия на над 140 автори. От тук следва, че опити не липсват. Но въпреки големия брой драматурзи, чиито пиеси са реализирани на сцена, тези които *устойчиво* присъстват в репертоарите на театрите с повече от 5 заглавия (по-малко от 10% от всички) са: *кукленици-актьори и най-*

*вече режисьори с професионално образование по куклен театър; работещи/работили на щат в определен театър, където предимно се поставят текстовете им; едновременно драматурзи и режисьори на спектаклите си; без публикувани текстове (драматургични или други) за деца.*

За сравнение, ако вземем най-поставяните автори през периода 1965-1990 г. ще открием различни „отличителни белези“ на драматурга в кукления театър (Валери Петров, Борис Априлов, Рада Московска, Йордан Радичков, Станислав Стратиев, Иван Теофилов). Авторите от този период са предимно: *писатели, не изключително драматурзи; с публикувани текстове за деца; повечето без професионално образование в сферата на кукления театър; работили в различни театри у нас.*

На какво се дължи тази промяна в профила на пишещите за куклен театър? Причините са много. На първо място, развитието на българската литература за деца след 1990 г. не се отличава с постиженията от предходните години. За съвременните писатели за деца Светлана Стойчева пише: „Родната ни литература за деца е в криза и мълчи (не че няма книги – няма явления!), а преводната литература за деца крещи, без това да значи, че е във възход. За разлика от оредяващите редици на детските читатели, пишещите за деца стават сякаш все повече (като тук май се налага да се прокара границата между „пишещи“ и „автори“). Някои от пишещите придобиват авторско самочувствие от скудоумието на дадени книжки, които се пускат на пазара, казвайки си „пък аз не ще ли го напиша по-добре“, т.е. амбицират се от кризата и я за дълбочават.“<sup>2</sup>

Може да се каже, че кукленият театър в голя-

*Откъс от магистърска теза на тема „Авторската българска драматургия за деца в репертоара на държавните куклени театри от 1990 до 2015 г.“, защитена през 2017 г. с научен ръководител проф. Светлана Стойчева.*

ма степен се явява „критик“ на детската литература: съхранява добрите произведения и ги преповтаря, интерпретира и разпространява, докато некачествените – подминава. (Съществува и вариантът в който текстът е силен и интересен като литература, но не може да се преведе на театрален език, като това са по-скоро изключения от правилото.) По тази причина, като се има предвид ситуацията в българската детска литература, спадът на интереса от страна на постановъчните екипи и театрите е логичен и оправдан. Доколко обаче авторите на пиеси за деца не се „подхлъзват“ по наклонената плоскост – „аз мога по-добре“? Можем само да предполагаме, но това донякъде би обяснило факта, че почти 80% от пишещите за куклен театър се отказват след един-два драматургични опита.

След като детските писатели не предлагат материали, които да отговарят на критериите и нуждите на куклените театри, то логично е търсенето да се пренасочи. От тук следва и засилване на тенденцията, която винаги е присъствала, още от създаването на професионалния куклен театър в България – куклениците стават автори. Това има своите неоспорими предимства: авторът познава възможностите и ограниченията на кукленото изкуство и отчита неговия предимно визуален характер; познава постановъчния процес и се съобразява с него; запознат е с актуалната ситуация на кукления театър у нас (и зад граница). Въвеждането на предмета „Драматургия за куклен театър“ като помощна дисциплина за студентите в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в края на миналия век също допринася за разрастването на практиката „режисьор/актьор=драматург“, защото дава възможност на студентите да вникнат по-добре в спецификите ѝ.

В края на 80-те и 90-те години на ХХ век можем да говорим за силен режисьорски куклен театър, визирайки постиженията в областта на Петър Пашов, Яна Цанкова, Славчо Маленов, Стефан Москов, Съни Сънински и др. Разликата между тогава и сега се състои в това, че гореизброените режисьори боравят с готов (най-често класически) литературен материал, който използват за интерпретация и който надграждат и обогатяват чрез средствата на кукленото изкуство. Никой от тях не претендира за авторство на оригинал а само на конкретна-

<sup>1</sup> С изключение на ДКТ Ямбол, ДКТ Русе и ДКТ Габрово, за които данни не бяха открити или предоставени.

<sup>2</sup> Стойчева, Св. Литературата за деца – промени в завещаното, сборник статии, СОНМ, С., 2014, с. 266.

<sup>3</sup> Владова, Е. Българската куклена пиеса от модерността до 90-те г. на ХХ век. Институт за изкуствознание – БАН, 2009, с. 45.

та интерпретация. Ако в края на миналия век говорим за „режисьора-интерпретатор“, то развитието на тенденцията води до появата и на „режисьора-писател“.

Способен ли е той да създава високохудожествена литература? Не можем нито да потвърдим, нито да отречем, но има едно явление, което категорично е „червена светлина“ що се отнася до качеството на българската пиеса за деца от края на ХХ и началото на ХХІ век. След като виждаме, че детската ни литература не е сфера на вдъхновение за куклениците, не можем да подминем и обратния процес – издания с авторски произведения на драматурзите липсват. Тоест обменът между детската литература и кукления театър е спрял двустранно. Текстове съществуват само като част от едното или другото изкуство, за разлика от тези, писани между 60-те и 80-те години на миналия век. Успехът на по-старите текстове, изразен в популярността им и сред читателите, и сред зрителите, Елена Владова (давайки пример с „Пет приказки“ на Валери Петров) отдава както на добрата художественост, така и на наличието на послания, които са силно актуални. Според нея преносът на текста в различни изкуства (литература, кино, театър, телевизия) без той да се променя, е израз на уменията да се улавят жизненоважните идеи и архетипове на времето, в което е създаден.<sup>3</sup>

Спирането на това успоредно съществуване на текстовете е белег за липсата на висока художественост и дълбочина, каквито наблюдаваме при Валери Петров и големите му съвременници. Ако се вземат мерки за възстановяване на „диалога“ между литературата и театъра за деца, това ще повлияе благоприятно и на двете – както за художественото им развитие, така и за популяризирането им – книгата сред зрителите, сцената сред читателите.

В момента обаче е факт, че липсват добрите и професионално подготвени драматурзи: драматургията за куклен театър се изучава в НАТФИЗ като спомагателна дисциплина и то сравнително отскоро – от края на ХХ век. А не всеки добър драматург, който работи за възрастни или пък писател на детска литература може да се справи с пиесата за куклен театър без насоки и познаване на постановъчния процес на кукления спектакъл.

През разглеждания период процесите в драматургията за деца провокират някои тревожни въпроси. Наследените добри практики, които са давали желания резултат през предходни етапи от историята на жанра (сценария за куклен театър, отключващата ситуация, авторската интерпретация, разказването в жив план от сцената), към днешна дата се използват най-често без да са осмислени и „по инерция“, вместо от художествена необходимост. Съществуват и добри примери за нови куклени пиеси, но в общия случай параметрите, в които работят драматурзите





в куклените театри – пиесите да се реализират бързо, евтино и да са мобилни (за да се играят в детски градини и физкултурни салони) – са повече в услуга на финансовата страна на процеса, отколкото на развитието на самото изкуство. Фактът, че 40% от българските пиеси, писани след 1990 г. са „кампанийни“ – за Коледа, Баба Марта и т.н., е достатъчно ясен белег за това. За жалост, много малко различни от този формат нови пиеси (особено през последните 5-6 години) успяват да си проправят път до сцената, което, от своя страна, затлъчва процесите в развитието на родната ни драматургия за куклен театър. Поставайки я в твърде тясна рамка и принуждавайки я да дълбае в едни и същи теми, няма как тя да не е в криза – трудно ще посочим знакови автори на детски пиеси през последните 25 години. Драматургът е поставен в позиция да обслужва комерсиалната страна на кукленотеатралното изкуство, а режисьорът поема функцията на „едноличен“ творец. Тази тенденция, регистрирана в късния социализъм, днес се е превърнала в правило. Творчеството на режисьора е крайгълният камък на спектакъла, но

това не изключва драматурга по никакъв начин. Затварянето на съсловието и работата само в рамките му, води до изхвърляване на енергиите в него, загуба на обществен интерес и респективно – на публика. А да си кукленик не е нито задължително, нито достатъчно условие да пишеш пиеси за деца. Изходът от тази неблагоприятна ситуация е в ангажирането на нови творци с проблемите на кукленото изкуство, търсенето на нови механизми за сближаване със зрителите и ангажирането им в театралния живот. Съществуват действащи практики, които дават резултат: литературни четения в театъра, лаборатории по драматургия, детски драматургични работилници и др. Въвличайки не само авторите, но и самата им публика в процеса на творческо общуване, много по-лесно се откриват темите и идеите, които са тяхна пресечна точка. Близкият контакт с детето и обединяването на хората, които творят за него, биха могли да се окажат крайно необходимите катализатори, които да възбудят енергия и мотивация за нови търсения (и намирания) в създаването на високо художествено изкуство за деца. ■

## Терапевтичен ефект на вълшебната приказка в куклотерапията

Д-р Михаела Тюлева

Приказкотерапията е метод в психотерапията, който се използва във възпитанието, образованието и развитието. За разлика от всички останали литературни форми, приказките насочват детето към откриване на самоличността, подсказвайки му преживяванията, които са му нужни, за да развие характера си. Приказката има терапевтично въздействие, защото пациентът намира свое собствено разрешение, размишлявайки върху онова, което се отнася за него. В този смисъл успява да се доближи до вътрешните си конфликти по един различен начин. Поради факта, че в приказката се съдържат нереални моменти, тя се превръща в средство да се достигне до строго индивидуалните процеси на всеки, а не се фокусира върху полезната информация.

Събитията в приказката биха могли да се случат на всеки. Те са внезапни, спонтанни, случайни. Огромно място при терапията с приказки заема символиката, която те носят. Тази символика има значение тогава, когато пациентът сам създава своя приказка по модела на вълшебната приказка. Символите имат за цел да вдъхнат вяра на пациента/детето, че може да преодолее непреодолими на пръв поглед препятствия.

Съчиняването на вълшебна приказка е един от начините детето да стане наясно със себе си и

проблемите около него, без това да го натоварва. Открояват се няколко вида приказки, които по своята цел се доближават, но използват различни средства за постигане на терапевтичен ефект.

Някои от изследователите на вълшебната приказка откриват като нейни основни предимства символите, други смятат, че тя би могла да бъде метод в психоанализата, трети, че тя може да бъде основа за диагностициране. Едно е безспорно – вълшебната приказка е метод за терапия. Доказана е нейната сила, нейното внушение, нейните функции в разрешаването на конфликти, осмисляне на Аз-а, търсене на решения и адекватна преценка на ситуацията.

Безспорно приказката е елемент от детството, носещ своя смисъл за изграждането на представата за света. Освен занимателния си характер, тя притежава дълбоко вкоренен смисъл, който редица изследователи изучават, описват, класифицират и разработват. Не бих могла да се спра на всеки един, но тези, които съм подбрала, като че ли най-много се доближават до идеята, че вълшебната приказка със своите функции, място, роля и терапевтичен ефект е средство за преодоляване на стресови ситуации, начин за повишаване на креативността, метод за трениране на вниманието.