



Иван Цонев на 80!

Васил Рокоманов

Годишнината на гоайена на куклената сценография в България ме изненада – 80 ми се виждат неочаквана възраст за Иван Цонев. Приел съм за гаденост кратките ни срещи, най-вече около съгубовното кръстовище “Гурко” и “Раковска”; срещи, в които той ме гарява със синеоката внезапност на мненията си, украсени с типично Цонева усмивка и аристократичното му многозначително “р”. Ценя тези подаръци на случая, след които генят ми е приятно зареден от контакта с мъдър колега, чието творчество и мнение имат висока стойност за мен.

Пиша тези редове не като упражнение в юбилейна куртоазия, а с убеждението, че Иван Цонев е рядко цялостна и реализирана творческа личност. Същинският мащаб на делото му трудно се побира в скромната книжица пред мен, но тя е повод за няколко изречения, които май не само аз му дължа.

Впрочем не мога да не споделя усещането, че нещо, и то за добро, се е променя в нашия театър, щом напоследък видяха бял свят три книги за български сценографи: “Защо в кукления театър магарето е синьо” на Марина Гочева и юбилейните издания, посветени на проф. Асен Стойчев и Иван Цонев. В тази връзка – моите почитания на всички институции и колеги, с чиято помощ излизат тези книги.

Въпреки скромния си обем, юбилейният албум на Иван Цонев припомня етапните му постижения и ни въвежда в най-новите му живописни търсения. В изданието прецизно са маркирани значимите факти от творческата биография на Цонев. В подбрани цитати от наши и чуждестранни високи авторитети Иван Цонев е сравняван с най-големите имена в кукления театър от втората половина на ХХ век.

Позволявам си да мисля, че той ги превъзхожда поне в едно: всички те – чехи, поляци, руснаци, французи, италианци, германци, англичани и пр. – имат под нозете си здравата основа на своята национална кукленотеатрална традиция. В нея колегите, търсейки своите творчески истини, са намирали мъдро знание, приютявали са се във “ветровитите” години на политико-идеологическите урагани. Дори възможността да се отгласнат от тези традиции, като ги отрекат, е по-изгодната творческа ситуация от тази, от която стартира Цонев. За добро или зло, той започва практически на чисто.

Някак като гаденост приемаме неговото откритие, заложило православната икона в основата на образния строй на българската художествена куклена школа. Колко е новаторско решението му в



“Крале Марко” показва успехът му, очаровал публика и специалисти по фестивалите и особено изненадата на “православните” кукленици от Русия и Румъния. Всъщност интерполирането на ортодоксалния канон за изобразяване на човешка фигура от сакралната двумерност на иконата в тримерното пространство на кукления театър е пластична задача, която и до днес не е по силите на мнозина скулптори. Че откритието не е каприз на щастлива случайност, Цонев доказва в куклените си и пространствени решения от творчески задачи с повишена стилистична сложност. Снимките от “Мизантроп”, “По заповед на шуката”, “Пинокио” и “Малкият принц” илюстрират виртуозните възможности на автора да постига изразност в разнообразна стиллова среда, при това – запазвайки личния си почерк на изявен артист.

През 2000 г. имах привилегията да бъда сред организаторите на представителна изложба на българската куклена сценография в гр. Толоса, Испания.

В директен контакт с куклите за “Мизантроп”, “Дама Пика” и др. добих представа за същинската професионална дълбочина на постигната в тях театралност. Изключителният усет на Цонев към визуалната страна на характерите е решавана както чрез авторска пластическа деформация, достигаща до гротеска, така и чрез виртуозна работа с разнообразни, често неочаквани материали.

В акварелите от последните години Иван Цонев съзнателно бяга от остротата на своя характерен рисунък. С най-често аморфната живописна спонтанност на капризната техника той търси не толкова конкретния пленерен мотив или архитектурен сюжет, колкото утеха от общуването насаме с най-съкровено в себе си.

Честит юбилей, Майсторе!

Корица на албума Иван Цонев
Cover of the album Ivan Tzonev



Man ex Machina - I

Венелин Шурелов

“В играта на живота и еволюцията, на масата седят трима играчи: човек, природа и машина. Аз определено съм на страната на природата, но природата, подозирам, е на страната на машината.”¹

Едно от особените свойства на изследването² е движението му в “ничията земя” – между граничните линии, отделящи света на природата от света на машината, респ. естественото от изкуственото, физическото от нефизическото, роденото от направеното... (Списъкът от подобни бинарни системи може да бъде много дълъг.) Биологическият и технологичният детерминизъм са едни от идеологиите, които дискутират проблемите за нарушените гранични линии и начините за тяхното преодоляване. В първия случай дебатът е върху човешката анималност, т.е. около значението на прекрачената граница между човек и животно. В светлината на нашата дискусия е другата опозиция (чиито полюси днес са безпрецедентно приближени), тази между животинско-човешкото (като организъм) и машината.

“Употребата на тялото в изкуството е шрифт и почерк, който можем да изучаваме.” Подобно нещо твърди и Дона Харуей в своя “Манифест за Киборга”: “Машината и организъмът са като кодирани текстове, чрез които се впускаме в играта на писане и

четене на света.”³ Радикалният маниер, с който тя заявява своето твърдение, открива за нас разбирането, че употребата на тялото (машинно или органично) участва в *написването* и *разчитането* на света.

Модерността като културологичен феномен участва в *пре-написването* на света по уникален начин.

В “Техника на наблюдаващия”⁴ Джонатан Крейри аргументира това, че моделът на гледане, който модернизъмът проявява, дали имплицитен или експлицитен, стартира чрез напускането на иманентността на индивидуалното тяло, различно от картезианското, некорпорално и трансцендентно виждане. Свободно следвайки Крейри, може да кажем, че терминът “теория”⁵ за *модерния човек* все повече се асоциира с визията на машините, както например хронофотографичната камера на Етиен-Жул Мари (Etiennе-Jules Marey), X-ray апаратът на Рънтген или други оптични технологии, които по подобен начин изследват и артикулират недостижимото за човешкото око.

Изводът, който следва, е, че

технонаучният дискурс, който модерността налага, подпомага производството на нови матрици на възприятие. Както Сара Даниус твърди, “технологията допринася не само за промяната на света, но и за начина на възприемането му. Това отчасти е защото образът на машината навлиза в модерността заедно с проблема за понятността.”⁶

Поначало машините не са били автономни, самоподвижни (self-moving), интелигентни (self-designing) и са били много далеч от достигането на човешките мечти. Единственото, на което са били способни, е да имитират. Самият помисъл да представляват нещо друго е бил параноичен. Сега вече не сме толкова сигурни. Благодарение на машините от края на ХХ век, разликите между природно и изкуствено, дух и тяло, както и много други дестинкции, които са се отнасяли някога за организмите и машините, са станали дълбоко неизвестни. Нашите машини са надарени с “обезпокоителна живост, докато самите ние сме станали застрашително неподвижни”⁷.

Тази глава е изследване върху взаимоотношенията между тяло