

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ”
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА
Катедра телевизионно, театрално и киноизкуство

Биляна Маринова Дилкова

ТЕЛЕВИЗИОННИЯТ ТЕАТЪР И ХАЧО БОЯДЖИЕВ

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

8.4. Театрално и филмово изкуство
050803. Кинознание, киноизкуство и телевизия

Научен ръководител : проф. ЗДРАВКО МАРИНОВ

Благоевград 2019

Дисертационният труд е обсъден и насрочен за защита от Катедрен съвет на катедра „Телевизионно, театрално и киноизкуство“, при Факултет по изкуствата на Югозападен университет „Неофит Рилски“ на 02.09.2019 г.

Защитата на дисертационния труд „Телевизионният театър и Хачо Бояджиев“ ще се състои на 14.10.2019 г. от 10.30 часа във Видеозала 1 на IV корпус.

Обща характеристика на дисертационния труд „Телевизионният театър и Хачо Бояджиев“

Тема Изборът на темата е обусловен от два фактора:

1.Липсата на цялостна научна разработка, посветена на Телевизионния театър в България и

2.Обзорно изследване на житейската и творческа биография на най-яркия и спорен представител на телевизионния театър – режисьорът Хачо Бояджиев.

Темата предполага два основни дяла в текста – телевизионен театър и Хачо Бояджиев.

Актуалност на темата

Темата за първи път представя събран и структуриран материал, свързан със създаването, развитието и края на телевизионния театър у нас, със специфичните му изисквания и участници, както и с творческата биография на Хачо Бояджиев и противоречивите оценки на телевизионната му дейност. Заявената тема се разглежда като съставна част от историята на българския театър и БНТ. Този въпрос е актуален и като история, преплетена със съдбата на множество театрални и телевизионни дейци, а също и като държавна политика, осъществена с цел образование и култура.

Обект и предмет на изследването

Обект на изследване е телевизионният театър и многостранната дейност на Хачо Бояджиев.

Предмет на изследване са от една страна структурните компоненти и етапите на развитие на телевизионния театър, и от друга – телевизионната дейност на Хачо Бояджиев, с акцент върху телевизионните му постановки.

Цели и задачи

Научният труд има за цел да се направи:

- същностен анализ на специфичните изисквания и участниците в процеса на създаването на телевизионния театър (драматургия, слово, взаимоотношения с киното и театъра, зрител, актьор, режисьор) и причините за неговия край.

- обзор на цялостната творческа дейност на режисьора Хачо Бояджиев и определяне ролята му за развитието на телевизията и телевизионния театър.

За да се реализира целта, основна задача на изследването е да разгледа цялостно телевизионния театър и телевизионното творчество на Хачо Бояджиев в контекста на времето, в което е създадено. Непосредствената задача е да се популяризира медийното явление „телевизионен театър“ и мястото и ролята на Хачо Бояджиев в него.

Във връзка с главната цел на изследването, трябва да се изпълнят следните задачи:

- да се разгледат процеса на създаването и етапите на развитие на телевизионния театър;

- да се съпоставят структурните компоненти на телевизионния театър с тези на киното и театъра;

- да се анализират причините за края на телевизионния театър у нас;

- да се определят основните етапи от жизнения и творчески път на Хачо Бояджиев;

- да се съпоставят и анализират критическите оценки за неговото творчество;

- да се обяснят мотивите на режисьора за работата му с определени актьори;

- да се препоръча преразглеждане на позицията на обществената БНТ по отношение на телевизионния театър.

Обект и предмет на изследването

Обект на изследване е телевизионният театър и многостранната дейност на Хачо Бояджиев.

Предмет на изследване са от една страна структурните компоненти и етапите на развитие на телевизионния театър, и от друга – телевизионната дейност на Хачо Бояджиев, с акцент върху телевизионните му постановки.

Обхват и ограничения

Хронологическият обхват на настоящето изследване се простира:

- за телевизионния театър – от първите му прояви у нас през 1959 г. до началото на 90-те години на миналия век,
- за Хачо Бояджиев – от раждането му през 1932 г. до смъртта му през 2012 г.

В дисертационния труд са включени отзиви, статии и интервюта за телевизионния театър и Хачо Бояджиев, създадени и след 2012 г. Те са препратки към спомена за телевизионния театър от участници или зрители, или към наследството, оставено от Хачо Бояджиев – влиянието върху учениците му, както и чрез творческата му дейност – оценки на критици и съвременни зрители на телевизионните му постановки. В известен смисъл времевите рамки на изследването се простират и към настоящия момент – с поглед към „реанимирането“ на телевизионния театър и с някои преоценки на творчеството на Хачо Бояджиев, направени от дистанцията на времето.

Методи на изследването

1.Историко-стилистичен – научен метод, свързан с проследяване в исторически план на процесите, съпътстващи развитието на българския телевизионен театър и приносът на Хачо Бояджиев в оформянето и обогатяването на репертоара.

2. Структурен метод – чрез него се класифицира и структурира телевизионното творчество на Хачо Бояджиев.

3. Сравнително-аналитичен – чрез него се обособяват творческите подходи при реализацията на различните телевизионни спектакли в различните етапи от развитието на телевизионния театър.

4. Междудисциплинарен метод – използва се като спомагателен с методите на психологията и социологията.

Изследването се основава и на визуални и медийни източници, проучване на други публикации по темата, лична кореспонденция – вкл. електронна.

Дисертационния труд се състои от: Увод, Изложение в 4 глави, Заключение, Библиография и Приложения.

Общ обем на труда – 254 страници (включително 15 страници Библиография и 16 страници Приложения – 4 страници писма /лични и електронни/ и 12 страници снимков материал)

Библиография – 126 автора, от които на български – 114, на руски – 10, на латински -2

Увод

От векове човекът се нуждае от зрелища, от поучения и развлечения. Тази му потребност го е извадила от пещерата и го е направила мислещ и чувстващ. Трудно е да намерим първоизточниците на театъра – дали още при тайнствата на египетския бог Озирис, дали при коронясването на фараона Сезострис I през 1330 г.пр.н.е., което се определя от историците като истинско театрално представление – с актьори, музика, танци и декори. От далечното минало на театъра изплуват сенки от митологиите и бита на древните.

Темата на изследването ни изстрелва векове напред, за да стигнем до електронния брат на класическия театър – неговата различна проява, родена от непрекъснатото движение на света – телевизионния театър.

Скоро след раждането на телевизията, се появява и нейният театър. Определят го като: „театърът без завеса“, „театърът в къщи“, „театърът по пантофи“. В началния период, на телевизията се гледа като на уникално постижение на техниката и необикновено явление, чиито екрани нахлуват стремително в домовете на хората. Тя се настанява и започва да беседва с всеки зрител, да го информира за случващото се у нас и по света, да го разтоварва и разнообразява, като се опитва да задоволява различните вкусове на аудиторията си. За голяма част от обществото това предизвиква радост, но не са малко и опасенията, че началото на телевизията може да се окаже край на някои изкуства – театър, кино, музика. С времето тези безпокойства отпадат, защото самата телевизия се опира и на театъра и киното, и на музиката и литературата. Тя се превръща в мощен фактор на художествената култура, като не само „консервира“ и разпространява различните

изкуства, но сама, чрез изразните си средства, ги преосмисля.

Творческите похвати на телевизионния театър се раждат и развиват във връзка с развитието на техниката, а този процес е изключително бърз – от живото черно-бяло предаване скоро се стига до цветния видеозапис. С появата на портативните камери видеозапис може да се прави практически навсякъде, стига се до пълното изнасяне на телевизионния театър от студиото и работа сред натурни декори, където вече идва нуждата от филмов оператор и от филмов режисьор.

За периода на съществуването на телевизионния театър у нас, телевизионната драматургия – като количество, многократно надхвърля репертоара на драматичния театър, както и този на киното. Естествено е при голямото количество да се промъкнат и ерзаци. Проблемът започва, когато техният брой застрашително нараства.

Актьорите, от своя страна, се изправят пред нови възможности за изява и нови предизвикателства, изискващи съответните умения. Новото изразно средство за телевизията – крупният план, разчита на необикновена искреност и психологическа достоверност. Налага се изповедното начало на актьорското изкуство.

Новият участник в създаването на спектакъл на екрана е операторът. В телевизионния театър е невъзможно едновременно съпоставяне на конфликтите и затова точно операторът, в зависимост от режисьорското решение, степенува по значимост колизиите. Той определя коя сцена да мине на преден план, върху коя реплика или жест на актьора да има акцент.

Режисьорът в телевизията освен постановчик е и педагог, организатор, непрестанно воюващ за актьори, за време, за студио, за техника, за бюджет и т.н. Подобно

непрекъснато напрежение амортизира и изчерпва. От друга страна „конвейърът“ изисква все нови и нови заглавия и така се стига до набързо сглобени, безинтересни и ненужни резултати..

Поради изброените причини, първоначалният ентузиазъм по отношение на телевизионния театър спада. От десетките постановки годишно, успешните се броят на пръсти. Телевизионният театър започва да се затваря в себе си.

За мен страшното е, че почти сме го забравили. Младото поколение пък въобще не знае за съществуването му. Желанието ми съвсем не е да ексхумирам и идентифицирам нечии творчески амбиции от минало, което не малка част от обществото ни отрича. Но Харолд Пинтър казва: **„Паметта в много случаи е и морал“**. Затова, въпреки падащата мъгла на забравата върху образите на артистичното поколение творци, с което сме отраснали, аз ще се опитам да анализирам телевизионния театър – тази *„щастлива среща на интелектуалната наслада с модерната разпиляност“*.¹

Въпреки всеобщото мнение, че телевизионният театър си е отишъл безвъзвратно и завинаги, за мен остава убеждението, че има и непреходни явления – хора и творби. И в този контекст, другият обект на моето изследване е Хачо Бояджиев. Считаю, че при него връзката с телевизията – и като художествен продукт, и като медия, и като технология, изиграва най-голямо влияние върху оформянето на публичния вкус от онова време.

Целият му творчески път е изпълнен с предизвикателства и усърдност в търсене и преследване на всяка поставена цел. Винаги бяга от обичайното и познатото, за да създаде свой стил на работа, със страст и

¹ Радко Шопов, Павлов, Павел., С л у г а н а д в е г о с п о д а р к и, СемаРШ, С.,2005, с.7

със замах, вярвайки, че театърът и телевизията са по-добрия начин на живот. Радостно е, че в повечето случаи оригиналните му намерения срещат съмишленици, което също е талант. Имам предвид главно „Актьорите на Хачо“, които говорят с благодарност към режисьора за избора му, за „проклетията му“ и за наученото – няма как те да не бъдат част от изследването, след като „принадлежат“ и на телевизионния театър, и на Хачо Бояджиев.

Глава 1. Телевизионният театър – необикновена сплав на изкуство, наука и техника

1.1. Процеси на създаване, развитие и упадък на Телевизионния театър

Редовни предавания на телевизионни програми започват през втората половина на 30-те години на миналия век. Отначало в тогавашния СССР, Франция, довоенна Германия, Англия, а малко след това и в САЩ. Втората световна война прекъсва за дълго телевизионния прогрес, с изключение на САЩ. Статистиката сочи, че през 1948 г. само четири страни в света имат телевизия – Англия, Франция, СССР и САЩ. През 1953 г. към тях се присъединява и Япония.

Много бързо светът е залят от възхищение и дори фетишизиране на това ново и най-могъщо средство за масова комуникация, което оказва огромно влияние върху развитието на целия тогавашен живот. Телевизията вълнува и като технически феномен, и като естетическо явление.

1.1.1. Първи прояви на Телевизионния театър

Денят на официалното откриване на Българска телевизия е 26 декември 1959 година. Като център в програмата на този тържествен ден са включени откъси от постановки на два столични театри. Народният театър участва с откъс от пиесата на Лозан Стрелков „Незабравими дни“, постановка на н.а. Филип Филипов, а Държавният

сатиричен театър – с откъс от спектакъла „Дървеница“ от пиесата на Владимир Маяковски, постановка на н.а. Боян Дановски.

Последвалите по-късно предавания за Чехов, Вазов, Масалитинов са имали портретен и литературен характер и по-скоро могат да се съотнесат към първоначалните стъпки на създадената по-късно редакция „ЛИК“.

След многото търсения на спецификата на телевизионния театър, се стига до датата 15 октомври 1960 г., когато на вниманието на зрителя се представя първата оригинална телевизионна постановка „Последната нощ“, по пиесата на двама актьори – Лео Конфорти и Димитър Бочев, с режисьор Неделчо Чернев. На 15 април 1963 г., на основата на натрупания опит на отдел „Литературно-драматичен“, телевизионният театър се отделя в самостоятелна редакция.

Жанровото и стилово разнообразие в репертоара на телевизионния театър е изключително необходимо, затова и появата на отделни рубрики и цикли в телевизията е съвсем естествено и логично. Усилията на актьори, режисьори, драматурзи и оператори довеждат до създаване на нови редакции, направления, форми и жанрове на телевизионно творчество.

1.1.2. Етапи в развитието на Телевизионния театър у нас

Първият опит за телевизионен театър датира от 11 септември 1928 г. Фирмата „Дженерал Електрик“ (САЩ) решава да използва драматургични форми при своите технически експерименти. За този си опит избира мелодрамата на Хартей Менърс „Пратеникът на краля“.

Първи етап от развитието на Телевизионния театър Той съвпада с първоначалния етап от развитието и на телевизията и е най-близо до класическия театър. В началото се препредават готови постановки от театралния салон, а постепенно някои от тези спектакли се пренасят в

студио, за да се използват техническите предимства. Накрая се стига до оригинални телевизионни постановки, писани и поставяни в студио, специално за телевизията. Във всички описани варианти действието се предава от камерите пряко. Именно на тази основа, както и на прочутия „ефект на присъствие“ (едновременност на действието и неговото показване) започва да се изгражда и естетиката на телевизионния театър. Зрителят и в този случай има усещането, че присъства на спектакъл, който е неповторим, тъй като се ражда в момента пред камерите.

Днес ние можем само да си представим какво са преживявали екипите, чувайки съобщението „Внимание! Включват ни! В ефир сме!“. Актьорите – останали сами със себе си, срещу студените очи на камерите и безмълвната суетня зад тях, с пълното съзнание, че могат да разчитат единствено на себе си и на партньора си...Режисьорите и операторите – с мисълта, че вече нищо не може да се поправи, че всяка грешка се тиражира хиляди пъти и т.н. През първия етап от развитието на телевизионния театър всички се учат в движение, овладяват телевизионната специфика и едновременно с това я обогатяват със своята практика.

Последвалото пренасяне на готови спектакли от театралния салон в студиото съвсем не е просто технически акт на буквално пренасяне на всички сценични стойности. От една страна телевизионната версия на театрален спектакъл увеличава многократно зрителската му аудитория, но от друга – с това се откриват и нови изобразителни възможности, нови художествени средства, които би трябвало да обогатят както древното изкуство, така и младото телевизионно творчество.

Втори етап от развитието на Телевизионния театър
Хронологически той започва от заснемането на театралните спектакли. Прехвърлянето върху филмова лента, както и

родилата се от средата на 60-те години на миналия век епоха на видеоманетофонния запис с възможност за електронен монтаж, коренно променя спецификата на телевизионно-театралното изкуство. Непосредственият „ефект на присъствие“ се видоизменя и става съзнателно търсен и изкуствено създаден .

Този етап се характеризира и с избухналите спорове за същността на телевизионния театър, а именно театър ли е той или кино. До този момент се приема, че „живата“ телевизия е телевизионен театър, а това, което е заснето на лента, е филм. Според една група теоретици борбата между театъра и киното за телевизионния театър само формално е спечелена от киното, а според друга, в тази борбата е спечелила телевизията, тъй като се ражда ново, оригинално телевизионно произведение, което те наричат „телевизионна драма“.

Художествената дейност на телевизията от самото начало, а и години след това се олицетворява едва ли не единствено с проявите на нейния телевизионен театър. Социологическите данни за дълъг период показват, че 98,8% от телевизионните зрители редовно следят спектаклите му.

Трети етап от развитието на Телевизионния театър Според проф. Владимир Михайлов, той започва от края на 70-те и 80-те години, когато вече телевизионният театър е утвърден като оригинален фактор, чиито характерни особености съчетават закономерностите на средствата за масова информация с изкуството. Сред изследователските кръгове у нас от този период, преобладава мнението, че тъй като техническата революция променя нещата изключително бързо, теория би могла да се гради само за определен етап от развитието. Телевизионният театър от третия етап се развива повече под знака на телевизията, отколкото под знака на театъра. Като част от общия програмен поток на

телевизията, телевизионният театър е в „конкуренция“ с информационно-публицистични предавания, с документални филми, със спортни репортажи и т.н. Макар житейската реалност да е чужда на театралната условност, на практика именно в телевизионния театър се осъществява и сближаването на изкуството със средството за масова комуникация. Това е и формулировката, която е в основата на разбиранията и за естетиката на цялостната телевизия. Естествено е по пътя на съзряването си, телевизионният театър да е обект на противоречиви взаимодействия с наследените традиции, които ту го допълват, ту го оспорват, ту се сливат в по-голяма или по-малка степен с него.

1.2.Причини за края на телевизионния театър у нас

По пътя на развитието си, телевизионният театър не престава да търси многостранни и разнообразни форми за контакт със зрителя. Подбудите, които тласкат творците към създаване на огромен като количество репертоар, са безспорно благородни и *„[...]изпълнени с онази просветителска страст, която винаги съпътства зората в съзряването на едно изкуство!“*²

Забелязва се, че след 1980 г. в пресата се тръби за възход във всички области на художествената сфера. Единствено за телевизионния театър още тогава се признава, че е в криза. Попадах на няколко дискусии за неговото състояние, в които участват все хора „от кухнята“, които откровено споделят трудностите си, говорят професионално и дават идеи за излизане от кризата. Въпреки задълбочените обсъждания и конструктивни предложения, постепенно се ражда компромисът, а с него и безотговорността и посредствеността в създаването на телевизионни спектакли.

² Иванова, Ана., „Съдбата на театралната пиеса в ТТ“, сп. Театър, 1983, №2, с.46-48

През 1987 г. е отчетена тенденцията към подчиняване театралното начало на филмовото. От една страна с всяка изминала година спектаклите стават по-малко, а от друга – кинотерминологията навлиза все по-активно.

Репертоарът на редакция „Телевизионен театър“ изисква 40-50 представления годишно и това става причина за компромиси с художественото ниво на постановките. „Конвейерният“ характер на работата води до изключително кратки срокове за репетиции на актьорите с необходимата телевизионна техника, а недостатъчната предварителна работа върху драматургичния текст – до повърхностност и неовладяност. Много са критиците, които обръщат специално внимание на проблемите за качеството на режисурата, която във всички зрелищни изкуства излиза на преден план с организиращата целия емоционален и мисловен процес роля, с нуждата от задълбочена аналитична работа с актьорите.

От месец май 1992 г. от програмата на Националната телевизия отпадат рубриките „Телевизионен театър“, „Светът в действие“ и „ЛИК“. И трите рубрики държаха „прозореца“ отворен, но генералният директор Асен Агов преценява, че те са ненужни.

В края на 90-те и началото на 2000 г. театърът е направо прогонен от телевизионните студиа. Малкият екран почти не излъчва телевизионни постановки и само понякога, по повод на някоя премиера или фестивал, се появяват кратки репортажи. *„Театралното наличие в българските телевизии се изчерпи: няма постановки, няма спектакли – ТТ е забравен. Пустиня и пустота“*.³ Често тази липса се обяснява от критиците с инвазията на „сапунените сериали“ от онова време. Със своята сивота и

³ Новков, Митко., „(Без)театрална телевизия“, в-к „Култура“, 26.01.2001,бр.3

посредственост, те няма как да доставят на зрителя това, което един добър спектакъл на телевизията би направил.

Глава 2. Сравнителен анализ на структурните компоненти на телевизионния театър, киното и класическия театър

2.1. „Мащаби“ на телевизионния театър

Големите мащаби на „малкия екран“, „малката пластика“, „камерния театър“, на техните художествени обобщения се откриват чрез проникването в духовния свят на човека. Камерността се посочва като специфика на телевизионната драма, като изследователите се аргументират с малкия екран и домашната среда на възприемане. Зрителят гледа телевизия с очите, с които гледа близките си, вечерята си и в този момент телевизионната драма трябва да пребори „аромата“ на делника и същевременно да отчете факта, че в дома си зрителят е освободен от естетическите зависимости на обществото.

В театъра актьорът е носител на действието, а в киното камерата „наблюдава“ действието, за да го разкрие. Определените от К. С. Станиславски три кръга на внимание (малък, среден и голям) при осъществяване на театралното действие, отговарят на трите плана на камерата – едър, среден и общ. В своя статия американският критик Тайрън Гътри твърди: *„Не мисля, че двете разновидности на драмата (театрална и телевизионна) са враждебни една към друга. Те по-скоро удовлетворяват сходни, но не идентични потребности, както например чадъра и шлифера“*.⁴ Според него средното равнище на театъра – и по поставените цели, и по изпълнението им – е по-високо

⁴ Гътри, Тайрън., „Театърът в телевизията на САЩ“, сп. Театър, 1981, № 7, с.61-62

отколкото на телевизионния театър, тъй като телевизионният продукт се създава за широко потребление, а театралният спектакъл е обърнат към по-взискателна аудитория.

2.2.Зрителят на телевизионния театър

Публиката на „театъра у дома“ е от детето до стареца. Това са хора от всички възрасти и професии, с разнородни интереси и манталитет, събрани в различни домове или в един дом: по роднински или съседски. Особена аудитория – малко хора, събрани в малко помещение, и едновременно с това – публика от милиони зрители.

За режисьора Ангел Вълчанов, именно аудиторията на телевизионния театър с масовостта и характера си, небивала до този момент в театралното изкуство *„[...]напомня на Молиеровото време, когато театърът е отивал при хората, натоварен на каруци, а сега ние по електронен път отиваме в домовете на хората чрез телевизионния приемник“*.⁵

В основата на театралното изкуство е връзката „сцена – зрителна зала“, която е единствена и неповторима.

Публиката в театралната зала гледа сцената от една „неподвижна“ гледна точка, която поставя отделния зрител в определено и постоянно отношение на „общ план“, както биха се изразили в киното. При телевизионния театър тази гледна точка се сменя и възприятието се улеснява чрез художествената интервенция на камерата. Местейки центъра на вниманието от една точка на друга, камерата всъщност „диктува“ възприятието на зрителя в границите на развиващото се действие.

На второ място, важна роля в очите на зрителя в театъра играе магията на рампата, особената атмосфера на

⁵ Вълчанов, Ангел., „Спецификата на театъра в телевизията“, сп. Театър, 1970, № 5, с.14-22

салона и празничността на обстановката. Публиката тук влияе не само на случващото се на сцената, но и на отделния зрител, като го включва в общите си реакции. Телевизионният зрител не изпитва „празничността“ на театралния салон и сцената. Той е сам и „свободен“.

На трето място, публиката в театъра вижда пред себе си една реалност, което протича пред очите ѝ, с определени материални измерения. Това създава усещане за обем и пространство, което малкият формат на телевизионния екран не може да постигне, свеждайки спектакъла до двукранната плоскост на изображението.

По изреча на Г.А. Товстоногов, при телевизионно-театралния спектакъл зрителят прилича на човек, седнал на 10-ти ред. Телевизията опростява спектакъла така, че *„записаният вариант се отличава от оригинала, както мумията от живия човек“*.⁶

Публиката на телевизионния театър отсъства от студиото при създаването на творбата, но присъства при репродуцирането ѝ. Така тя се превръща в нееднородна културна общност. Телевизията изнася спектакъла си на „сцената на света“ и търси своя универсален в културно отношение зрител. Зрителят има свободата да се изключи от тази „публика“. Телевизионната техника отделя публиката от творческия акт. По този начин времето и мястото на протичане на спектакъла се отделя от времето и мястото на неговото възпроизвеждане.

2.3. Взаимодействие театър – кино – телевизия

„Киното е гигантски клон, който се обвива около могъщия хилядолетен ствол на театъра“.

Луи Жуве, френски актьор и режисьор

Телевизионният театър е преди всичко театър и всички основни принципи и закони на сценичното действие

⁶ Товстоногов, Г.А., „Билет в 10-й ряд“- Телевидение и Радиовещание, 1973 г., № 9, с.10-12

и на актьорската органика са и негови принципи и закони. Той се създава не за да замести останалите изкуства, а за да се нареди до тях в качеството си на нов вид синтетично познание. Разликата между театралното представление и телевизионния спектакъл е на първо място в различната нагласа на възприятието. При театъра „у дома“ „сцената“ е екранно изображение на синия екран, където е разказана една история, показани са героите и обстановката. Както всяко изображение, подобно на киното, и това може да се повтаря, колкото пъти се завърти лентата. С едно техническо приспособление сякаш театърът се пренася в дома ни, от което той и губи, и печели.

Театърът е единство от много изкуства – литература, живо слово, музика, които са подчинени на динамиката на действието. Тук те са превърнати в изразни средства на театралния спектакъл. Шилер определя театъра като „празник на всички изкуства“. При телевизионния театър се прибавя и изкуството на киното.

Телевизионният театър не взима филма като готово произведение, а средства от него, техниката му, монтажа и разкадровката, за да може да ги свърже органично с естетиката на театъра. В този случай киното не е документ, както е например заснетият от сцената театрален спектакъл, а оригинално средство за изображение. Шарл Дюлен – френски актьор, режисьор и педагог казва: *„Доброто кино ще ни научи да обичаме добрия театър, а добрият театър ще послужи на доброто кино“*.⁷ Това означава, че „малкото кино“ служи на театъра не като разрушителен, а като стабилизиращ фактор, който само би могъл да разшири културната и естетическа територия на театъра. Днес театърът все повече се кинематографизира, но от това не става по-малко театър. Внасянето на филмови компоненти

⁷ Пешева, Маргарита., „Кинематографичният театър“, сп. Театър, 1986, № 9, с.6-9

в съвременните театрални постановки не премахва, а само видеоизменя театъра, като го прави по-пригоден за новото комуникационно време. В последните 20-30 години сме свидетели на промени в театъра, настъпили именно под влияние на киното и телевизията – много нови технически идеи, които обогатяват и видеоизменят представите ни за декор, за осветление, за мизансцен. *„Привилегията на киното да „изглежда“ понякога като театър е голяма, тъй като тя видимо разширява неговото собствено културно пространство. И обратното – привилегията на театъра да изглежда в някои случаи като кино, прави неговото зрелище по-богато, по-универсално“.*⁸

2.4. Драматургия на телевизионния театър

В киното един хубав кадър може да замести много текст. Телевизията няма тази визуална възможност. Цветовете, природната действителност тук не въздействат така, както в киното. В телевизията действието е основното, а действа човекът. Необходимостта от блестящ диалог, динамичен сюжет и актьорско майсторство, които да разкриват проблемите, правят телевизионната драматургия трудна.

Липсата на драматична ситуация, на различни морални позиции и вътрешна борба, на сблъсък на виждания за живота осигуряват предварителен провал на пиесата. В практиката сме свидетели на случаи, в които конфликтът е ясен, но е поднесен елементарно. Не бива да се забравя, че драмата е стигнала през вековете до нас, защото е разказвала предимно за ярки, велики и героични събития.

Известно е, че драматургията изобщо е дефицитна литература. Можем да бъдем донякъде спокойни, че през вековете са създадени сериозни „запаси“ и че талантливо

⁸ Пешева, Маргарита., „Кинематографичният театър“, сп. Театър, 1986, № 9, с.6-9

написаната пиеса живее дълго. За съжаление обаче, богатото наследство и създаденото за сцената не решава въпроса за репертоара на телевизионните театри. Телевизията от този период не само у нас, но и по света все още няма признание за самостоятелно изкуство. Въпреки всички трудности, тя успява да привлече за работа някои световноизвестни имена като Джон Пристли, Рей Бредбъри, Артър Милър, Леон Кручовски, Андре Мороа и др. Широка известност получават като телевизионни драматурзи Джон Осбърн, Реджинал Роу, Ролф Шнайдер, Лайош Мастерхази и др.

В споделени мисли за работата си като телевизионен драматург, Рей Бредбъри твърди, че телевизионният театър е най-нетеатралния от досегашните театри, но в същото време прекрасният свят на обикновеното намира най-действения си израз именно тук.

Изискванията за телевизионна драматургия в голямата си част се препокриват с тези за съвременната драматургия изобщо: стегнат диалог, словесна и безсловесна многоплановост на характерите и действието, непосредствена реч, антитеатралност, простота на външното действие. Новото телевизионно произведение следва да е съобразено с психологическата нагласа на зрителя „по пантофи“. Специфичните изисквания на телевизионната драматургия са за камерност, краткост и остро започваща интрига.

През годините театърът на телевизията е имал голямо жанрово разнообразие – не само преливания от комично към трагично, но и смесени жанрове, които използват драматичната миниатюра до телевизионния репортаж, авторското присъствие на актьора до неговото превъплъщение в ролята, изпълнението на литературния текст до чисто актьорската импровизация или дори коментар на ролята пред зрителя в различни литературни

предавания, където се редуват изиграни сцени, прочетени текстове, авторови изпълнения и размисли над неговото творчество.

2.5. Словото в телевизионния театър

Много точно Питър Брук определя, че словото за актьора е *„само една неголяма видима част от огромното невидимо цяло“*. Това важи още повече за актьора от малкия екран. Освен че разбира казаното, зрителят улавя и премълчаното, благодарение на погледа, жеста, мимиката и тялото на актьора.

И киното, и театърът осъществяват синтез между образ, слово, пластика, музика и движение. В действителност обаче, театърът е владение преди всичко на словото, а в киното властва образът. Текстът определя театралното тайнство на сцената. Аргументите на театъра се съдържат предимно в словото, докато филмът разчита най-много на образа, на магнетизма на изображението.

В различните видове изкуства пред словото се поставят различни задачи. В театъра то играе първостепенна роля, подкрепено от актьорска игра, интонация, жест и мимика. Сценарият и драматургията на филма, дори когато няма нито една реплика, са също слово. В киното главното е картината, а словото е подчинено и на нея, и на монтажа, и на ритъма. Там словото е пределно лаконично.

Считам, че двата компонента – слово и картина вървят неразривно свързани. Самата творба на телевизионния театър определя моментите на словесно натоварване в хода на действието, както и моментите, когато изображението ярко и категорично може да каже важни неща.

В работата с готови драматургични творби често се случва цели реплики и дори монолози да бъдат съкратени, за да се заменят с близък план на лице, очи, с жест или

детайл, които по-добре да говорят от самия текст. Подобни ходове се превръщат в специфични акценти на телевизионния театър, което и обуславя една от жанровите му особености.

При телевизионната драматургия по-голямо значение има не външната динамика, която изисква сложни изобразителни решения, а динамиката на вътрешното състояние на героите, т.е. на фактори, които могат да се разкрият именно с помощта на словото. Когато в по-голямата част от действието екранът е запълнен с лицата на героите, е нормално вниманието да се съсредоточи върху отделния човек. Това значи мисли, значи и слово.

2.6. Актьорът в телевизионния театър

Актьорът придава театрално битие на всичко, което се намира на сцената. Всичко, което се създава в театъра разчита чрез актьора да получи театрална пълнокръвност. Останалото, претендиращо за самостоятелно съществуване, е нетеатрално.

От телевизионния екран актьорът, в много по-голяма степен отколкото от сцената, може да се обърне към всички и към всеки зрител поотделно. Самите телевизионни условия са необичайни за него и рушат известните му форми за показване пред зрителя. Киното пък поставя актьора в необичайни за него условия, като променя типичното за театъра съотношение между условност и достоверност.

При цялото жанрово многообразие на телевизионни спектакли и различните стилове игра пред телевизионните камери се утвърждават и общи „законо“ на актьорското поведение, свързани именно със специфичните телевизионни изисквания. Много подходящ за телевизионния екран се оказва прийомът, който К. С. Станиславски и Немирович-Данченко наричат „вътрешен монолог“. Този монолог протича едновременно с

физическото, външното действие. В нашето съзнание той е свързан с поток асоциации, мисли, образи и става синоним на втория план на ролята и подтекста. В психологията той е известен като „вътрешен поток“. В телевизията монологът е действие.

Като приближава максимално към зрителя лицето на актьора, телевизионният екран прави, по изказа на Федерико Фелини „психологическа рентгенограма“. Мисловният процес става видим и това разкритие на „човека отвътре“ е всъщност най-увличащото зрелище в телевизионния театър.

Телевизията поставя различно от театъра съотношение между условност и достоверност. Когато актьорът действа в естествена среда, условността на сцената се заменя с натурата и тук уедрената актьорска техника изглежда фалшива и неприемлива.

Взаимното влияние и обогатяване между сцената и екрана – големия и малкия, са осезателни. Експериментите в телевизионния театър водят до извода за широк обхват от изразни средства за съществуване на актьора в ролята. Необходимостта той да изживее цялата роля на две крачки от зрителя, в съседство с документалните предавания в телевизионната програма, изисква от него особена откровеност, както и по-фино общуване със зрителя. Режисьорите започват да търсят актьора-аналитик и все повече да разчитат на качествата, присъщи на конкретната актьорска индивидуалност.

„Свърхчувствителността“ на малкия екран отрезвява редица нашумели таланти от киното и театъра, които не могат да скрият преструвката или занаятчийското отношение към професията. Владимир Сапак нарича телевизията „*рентген на характера*“ и твърди, че личността на човека от екрана има най-голямо значение,

защото човешкото „аз“ на актьора е по-важно от всичко останало при създаването на образа.⁹

Другият поглед по този въпрос е на Товстоногов, според когото добрият актьор при всякакви обстоятелства си остава индивидуалност, независимо от начините и способите за неговото разкриване. И тази индивидуалност на актьора трябва не да се преодолява, а да се открива.¹⁰

Естествеността и достоверността са важни, но не единствени качества на актьора от малкия екран. Когато телевизионната камера приближава максимално лицето му, тя ни дава възможност да вникнем дълбоко и да уловим детайли от вътрешния му живот, да разберем как мисли и как възприема случващото. В този случай зрителят не просто наблюдава развитието на действието, а го вижда през очите на героя и от него разбира за хода на събитията. Макар едрият план да е откритие на киното, считам, че неговото истинско място е тъкмо на малкия екран.

В театъра актьорът пресъздава ролята си със сценичното си поведение, а в телевизията – с телевизионното си присъствие. В театъра ролята се изгражда стъпка по стъпка, шрих по шрих. На екрана целият този процес трябва да е изразен върху лицето на актьора. В залата, макар и камерна, зрителят следи драматургичното действие от една и съща гледна точка – мястото, за което си е купил билет. На екрана, чрез няколко камери той непрекъснато сменя гледната точка. В общия план се запознава с мястото на действие и самото действие в динамика, в средните планове – с развитието на взаимоотношенията, а в близките – може да надникне в очите, а от там и в душите на героите.

⁹ Саптак, В., Телевидение и мѣи, М., Искусство, 1963, с.143

¹⁰ Билет в 10-й ряд, Беседа с Г.А.Товстоноговым, Телевидение. Радиовещание, 1973, № 9, с.11

2.7 Режисьорът в телевизионния театър

„Мисълта в театъра е дреха, изтъкана от чувства и усещания, която най-добре се изразява чрез режисьорския замисъл“

Шарл Дюлен – театрален педагог и режисьор

Безспорно, в историята на театъра, XX век ще остане като Векът на Режисурата. Това е най-младата театрална професия, за която актьори и зрители от времето на Шекспир и Молиер, а още по-малко на Софокъл и Еврипид не са и подозирали. Независимо от нестихващите спорове за нейната автономия, за ролята и мястото ѝ в театралния процес, както и за отговорността ѝ за възхода и паденията на театъра, доминиращата ѝ роля е факт. *„Според каноните на модерността централна е фигурата на режисьора и неговата способност да създава, да реди или да пренарежда светове, факти, лица и сюжети“*.¹¹

В пряката си работа телевизионният режисьор трябва да владее изразните средства, методи и форми и на телевизионното творчество, да е добре запознат със спецификата и техниката на телевизията. Той е връзката между литературния материал и телевизионното му изпълнение, което изисква допълнителна работа за разкадровка и техническа обработка, тъй като авторът обикновено не е запознат с фартовете и обективите. Заедно с операторите той уточнява движенията и положенията на камерите. При отсъствието на публика, той, освен творец е и зрител. Режисьорът определя зрителската гледна точка и решава какво те да гледат във всеки един момент. Негово е и задължението да открива и утвърждава нови актьори за телевизионния екран.

Рядко утвърдени имена на режисьори от театъра и киното са имали желание да работят в телевизията. Ярко

¹¹ Панчева, Светлана., „Режисьорът в състояние на демокрация“, сп.Театър,1996, № 3-4, с.20-22

изключение е Роберто Роселини, който се отделя от киното и се посвещава изключително на телевизията. По сведения на Италианската телевизия филмът му за семейството на Медичите е гледан от 25% от населението на страната. Няма филмов режисьор, който да се похвали с подобна аудитория.

Основните причини, които се сочат за нежеланието за работа в телевизията имат преди всичко „технически“ характер. Ако в киното има дълъг подготвителен период и на снимачната площадка режисьорът е вече готов, а импровизацията е белег за липса на професионализъм, то телевизията е шанс за творци, които търсят изява на бързото си мислене и импровизационни умения.

Глава 3. Жизнен и творчески път на Хачо Бояджиев

Неговият живот е поредица от случайности, пълен с невероятни истории, представляващи смесица между реално и фантастично. В изследването си пиша и за хората, с които е живял и работил, защото вярвам, че няма ли ги тези истории и хората от тях – приятели и врагове, все едно че го е нямало и човека. При това Хачо Бояджиев е белязал цял период от развитието на телевизионния театър и на БНТ. Опитът да се събере и анализира този негов творчески път е свързан с телевизията като цяло и, разбира се, е културно огледало на времето.

3.1. Детство

На 20 януари 1932 г. в София се ражда Имре – плод на „греховна“ любов. Майка му е 17-годишна унгарка, дъщеря на известен фабрикант, чието богато семейство се преселва в България в началото на 30-години на миналия век. Баща му е Димитър Соколов – спортен деятел, любител на моторите и автомобилите, първи приятел на принц Кирил. Родителите на бъдещата майка отказват да дадат

благословията си за тази връзка. Така шестмесечното бебе е дадено за осиновяване на богато арменско семейство от Нови Пазар, което десет години чака наследник. Новото семейство сменя името му на Хачадур Крикор Бояджиев. Детството му минава в Нови пазар, след което учи френски колеж в Пловдив, а през 1948 г. идва с осиновителите си в София.

3.2. Студентски години

През 1951 г. Хачо Бояджиев записва математика в Софийския университет. От там му е останало аналитичното мислене, задължително за всеки режисьор. Високо цени и срещата си с именитите и „невероятни“ професори – проф. Петканчин и проф. Тагамлицки. След като завършва първото си висше образование, кандидатства режисура в Държавното висше театрално училище „Кръстьо Сарафов“. С респект говори за *„тази невероятна генерация от преподаватели“* – Георги Стаматов, Владимир Трендафилов, Георги Костов, Екатерина Масалитинова, Стефан Сърчаджиев, Филип Филипов, Гочо Гочев, Любомир Тенев. *„Пред тях ние стояхме мирно. От тези личности съм научил много“*.¹²

Макар че по време на следването си Бояджиев веднъж е късан „за бездарие“, веднъж е изключван, той обобщава студентските си години така: *„Във ВИТИЗ чиракувах изобищо. Любопитно ми беше киното, но предпочитах театъра. Много гледах тогава и кино, и театър. Учих се от всичко. Като творчески резултат и лошото, и доброто ми бяха полезни. С две думи – интересуваше ме всичко, което ставаше около мен“*.¹³

¹² Велева, Валерия., In Memoriam: Хачо Бояджиев, Достъпно на: <https://biographbg.wordpress.com/2012/04/23/hacho/>, (посетен на: 01.03.2018)

¹³ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп. Театър, 1982, № 6, с.47-50

3.3. Първи години в театъра

3.3.1. Кюстендил

През 1958 г. Хачо Бояджиев завършва театрална режисура и отива по разпределение в Кюстендилския театър. От предоставените му пет пиеси, от които да си избере заглавие за дипломния си спектакъл, той се спира, само заради заглавието, на „Два ангела слизат от небето“ от Гюнтер Вайзенборн,. Прави разпределение, след пет дни започва работа с актьорите и на 25-я ден вече е готов с премиерата. На 7 ноември в Кюстендил пристига държавна комисия, в която влизат з.а. проф. Д.Б.Митов и Георги Костов. Залата на театъра е пълна, следват бурни овации, на другия ден Хачо Бояджиев полага изпит пред целия колектив и получава оценка „Отличен 6“. По този повод той казва: *„Беше страхотно! Вляза ли в цикъл на работа – нито ся, нито се занимавам с нещо друго. Никой за нищо да не ме търси!“*¹⁴ Този начин на работа за него остава за цял живот.

3.3.2. Видин

През 1960 г., по препоръка на Иван Башев – по това време зам.министър на културата, Хачо Бояджиев е привлечен от управата на Видин да оглави Видинския театър.¹⁵ Хората от театъра казват, че новоназначеният директор е създал ред и дисциплина и всички са се отнасяли със страхопочитание към него.

От военните Бояджиев взема две молотовки, камиони, и ги прави на рейсчета. Едното рейсче се казва Цанка, другото – Цветанка. Отстрани на френски език е изписано – „Театр национал дьо Видин“. С тях театърът

¹⁴ Велева, Валерия., In Memoriam: Хачо Бояджиев, Достъпно на: <https://biographbg.wordpress.com/2012/04/23/hacho/>, (посетен на: 01.03.2018)

¹⁵ Видински Алманах, Достъпно на: <http://vidin-almanac.bg/хачо-кирилов-бояджиев/>, (посетен на: 20.01.2018)

пътува из окръга и буди възторг у хората. Режисьорът-директор поставя „Царицата на Чардаша“, в което представление освен актьори, участват и хор „Боян Чонос“ и Симфоничният оркестър на Видин.

За изключително кратко време от полузабравения провинциален театър се създава модерно за времето си място. В списание Театър от 1960 г., №4 е публикуван „Разговор с някои от новите директори на театри“, между които е и Хачо Бояджиев. Отчетът му и от днешна гледна точка е впечатляващ – за пет месеца и половина театърът има 7 премиери при състав 23 души! *„Богатият репертоар ни позволява да експериментираме с актьорите. Ние успешно разкъсахме рамките на амплото и мнозина от нашите актьори, публиката може да види както в ярко комедийни, така и в силно драматични роли...“*.¹⁶ В подобна позиция се чете познаване на актьорската природа, загриженост за развитието ѝ и отговорността на човека, от когото всичко това зависи в конкретния момент.

Друго доказателство за мащаба на мислене на Хачо Бояджиев е и идеята му за създаване на Театър на историческата пиеса, като за база се използва крепостта Баба Вида. Проектите за този театър, с естествен декор се работят усилено от архитекти от Института за паметници на културата. Желанието е организиране на сериозен международен фестивал на историческата драма и театър. Уви, не се случва в този момент, но след време, идеята за фестивал на историческата пиеса на крепостта Баба Вида се осъществява, макар и не за дълго.

За период от 6 месеца на 1960 г., Хачо Бояджиев е редовен гост и обект на оценки на страниците на списание „Театър“. Това показва, че интересът към случващото се в

¹⁶ Арсениева, Ребека., „Съвременна българска драма. Изпълнение на репертоарния план. Художествени постижения“, сп. Театър, 1960, № 4, с.48-53

малкия провинциален театър на Видин, е голям. Убедена съм, че това е само и единствено заради „чудото“, което не друг, а именно директорът създава.

3. 4. По широкия свят

През 1961 година се случва нещо, което до голяма степен бележи пътя на Хачо Бояджиев. Негов съученик от френския колеж в Пловдив го кани на гости в Бейрут. Един ден отива в Белбек, на 80 км от Бейрут, където има римски останки и на тях се прави спектакъла „Светлина и звуци“. На връщане претърпяват жестока катастрофа. Единствен Хачо остава жив, но със счупен гръбнак. Цели шест месеца прекарва в гипсово корито в Американската болница. За да заплати престоя и лечението си, става гримьор.

След Ливан, той заминава за Франция и работи като огняр на парен кораб. Стига до Марсилия и оттам с влак – до Париж, където живее леля му. Намира си работа като сервитьор в бистро, в Латинския квартал, в което всеки ден обядва големият кинорежисьор Рене Клер – създателят на известните филми „Големите маневри“, с Жерар Филип, „Под покривите на Париж“ и „Фантомът от Мулен руж“. Запознават се и като разбира за театралното му образование, Рене Клер го кани да стане седмия му асистент във филма „Порт де Лиля“ с Жорж Брасенс и Пиер Брасьор в главните роли. *„Това, което научих от него за киното и режисьорската работа и в по-късния си живот нямаше да науча“.*¹⁷

Като ученик на Рене Клер, Хачо Бояджиев печели стипендия на „Юнеско“ и защитава докторат по телевизионна и кинорежисура в Англия.

¹⁷ Иванов, Стилиян., Иванова, Драгомира., Телевизията като живот, Достъпно на: <https://www.newmedia21.eu/proekti/televiziyata-kato-zhivot/>, (посетен на: 10.01.2017)

3.5. Първи години и срещи в телевизията

В БНТ Хачо Бояджиев започва работа през 1963 г. като режисьор. От 1964 г. е заместник-директор и главен режисьор на „Концертна дирекция“ в телевизията.

През 1964 г. му хрумва идеята да адаптира „Майка кураж“ на Брехт, постановка на Моис Бениаш, с голямата актриса Олга Кирчева в главната роля. Музиката е записана на плейбек. Предаването става от Народния театър „Иван Вазов“, с три черно-бели камери. За огромно съжаление излъчването „на живо“ ни е лишило завинаги от възможността да се срещнем (при последващи излъчвания) с Майка Кураж на незабравимата Олга Кирчева.

От 1967 до 1970 г. е режисьор в SBS, Канада, а от 1971 до 1978 г. е главен режисьор на БНТ. Там той работи при петима генерални директори и според него с всички се е разбирал добре, но годините при Иван Славков той определя като „славни“. *„Ако съм имал някакви постижения в телевизията, те се дължат на присъствието на Иван, който винаги казваше: „Да, прави го!“ Никога за нищо не ме е спирал.“*¹⁸ Хората, работили с него го определят като човекът, който *„поставяше и редеше пирамидата на Телевизията като художествени постижения“*. По него са се равнявали, тъй като той е създавал модата. Обичал е да експериментира – *„и новата технология, и новите лица, и новите прийоми“*.¹⁹

3.6. Телевизионен мюзикъл, мюзикхол и забавни програми
„Самата Телевизия е музика. Тя е от най-важните ниши и акценти на актьорската интерпретация и на спектакъла“
Хачо Бояджиев

3.6.1. Телевизионни мюзикъли

¹⁸ Велева, Валерия., In Memoriam: Хачо Бояджиев, Достъпно на: <https://biographbg.wordpress.com/2012/04/23/hacho/>, (посетен на: 01.03.2018)

¹⁹ От „Незавършена история“, филм на реж.Стилиян Иванов, 2002 г.

През 1972 г. Хачо Бояджиев прави телевизионния мюзикъл „**Козя пътека**“ по Йордан Радичков. Оператор е Крум Георгиев, аранжирът на песните е на Митко Щерев и Тони Димчев. Интересен е актьорският състав. Освен известните вече Григор Вачков, Георги Парцалев и Георги Калоянчев, в екипа се включват и певците Паша Христова, Мария Нейкова, Емилия Маркова и Христо Кидиков, както и вокална група „Хайдушка песен“.

„Козя пътека“ е първият телевизионен спектакъл, заснет в „Студио Орландовци“, както Бояджиев наричал читалището, в което са реализирани и други заглавия. Именно тук се използва за първи път ефекта със смеещата се публика. Не на запис, тъй като по това време е нямало техническа възможност той да бъде вграден по-късно във фонограмата. Смехът, който се чува е на действително присъстващи на снимките зрители. Нямало е светещи надписи „Аплаузи“, нито пък хора от екипа, които да „организират“ смеха. Всичко е зависело от играта на актьорите. *„При това положение няма как да разчитааш на дубли. По една проста причина: и най-надареният комедиен актьор не може да изтръгне смях от зрителите при изиграна няколко пъти пред очите им една и съща сцена. Затова без дубъл! Вкарвах публиката, тя гледаше Гришата, Калата и Парцалев, смееше се, записвахме. Това е!“*²⁰

Запомнящ се е и „**Мюзикхол 73**“, където „бисерът“ на програмата е пародията на илюзионисти – фокусникът Тренчо Коков Прасков (Николай Николаев) и неговият асистент Кънчо (Стефан Данаилов) – „това дете невинно, което е отгледано от парче свинско месо и сега е станало голямо говедо“. Много ясно си спомням, как месеци и дори години наред тези реплики се повтаряха от малки и големи

²⁰ Дачев, Юрий., П р а т е н и к н а м ъ ж к и в р е м е н а, съставена и от Силвия Вачкова и Мартина Вачкова, „Жанет 45“, 2012, с.123

и винаги предизвикваха много забава. Стефан Данаилов споделя, че е отнесъл много критики – професионални (Севелина Гьорова в статията си „Нейно Величество Халтурата“), както и в писма от зрители, които го упреквали: „Как може майор Деянов да се прави на серсем?“. След време обаче, хората го питали дали няма да направят продължение с тези герои.

Следваща постановка на телевизионен мюзикъл на Бояджиев е **„Телерезада“** от 1974 г. Той, заедно с Дечо Таралежков са автори на сценария. Отговорен оператор отново е Алеко Кузов. Заради това, че по сценарий, героят на Георги Калоянчев непрекъснато влиза и излиза от един кладенец, за да търси арабски петрол, от страх да не обидим с това приятелите си от Арабските страни, спират предаването. Другото забранено предаване е **„Циганско лято“** – снимани руско-цигански песни и танци на Златни пясъци, сред много огньове... Режисьорът приема философски този факт. Колегите му казват, че Хачо е умееел да заобикаля цензурата. Правейки уж каквото се иска от него, всъщност винаги прави това, на което той държи.

През същата 1974 г. излиза и телевизионният мюзикъл **„Криворазбраната цивилизация“**, по пиесата на Добри Войников. Сценарист е Рашко Стойчев, а литературната обработка е на Петър Ангаров. Оператор е Алеко Кузов, а великолепната музика е на Дечо Таралежков. В ролите: Георги Калоянчев, Ружа Делчева, Илия Добрев, Георги Парцалев, Лора Керанова, Мариана Аламанчева, Зорка Димитрова, Евстати Стратев, Хиндо Касимов, Васил Попов, Коста Карагеоргиев и др. От историята на българския театър знаем, че нашата възрожденска драматургия създава традиции, но почти не остава осезаемо наследство. „Криворазбраната цивилизация“ е една от малкото пиеси, които остават трайно в съзнанието на българина, изучава се и се радва на

много публика не само в професионалните, но и в любителските театри.

Другото заглавие по възрожденски текст е мюзикълът от 1976 г. – **„Зех тъ, Радке, зех тъ“** - телевизионна адаптация по комедията на Сава Доброплодни „Михал Мишкост“. Освен режисурата, Хачо Бояджиев е и автор на сценария. Оператор отново е Алеко Кузов, а музиката е на Димитър Вълчев. Автор на текста на песните е поетесата Миряна Башева. Голяма част от актьорите: Георги Парцалев, Ружа Делчева, Илия Добрев и Хиндо Касимов – от „Криворазбраната цивилизация“, са гръбнакът и на този спектакъл. Към тях този път се присъединяват и великолепните Татяна Лолова, Георги Раданов, Мадлен Чолакова, Иван Цветарски и др.

С телевизионната реализация на тези два възрожденски текста, Хачо Бояджиев доказва, че може да превърне наивната драматургия в забавна пародия на примитивните човешки нрави. Повече на тези два „бисера“ на българския мюзикъл обръщам специално внимание в Глава 4.1.

Също през 1976 г. излиза и Хачова версия на **„Вражалец“** от Ст.Л.Костов, точно шест години след първия черно-бял вариант на това заглавие, с режисьор Любен Морчев. Тук оператор е Александър Мутафчиев, а музиката е на Дечо Таралежков. Вариантът вече е цветен, а в актьорския състав няма нито един от участвалите през 1970 г.

Третата съвместна работа на Хачо Бояджиев и Григор Вачков е в мюзикъла **„Мисия във Виена“**, през 1976 г. За съжаление картина от него не е запазена. Мюзикълът е заснет на двуинчов рулон и никой не се е сетил да го прехвърли на по-нов носител, а днес това е практически невъзможно. Останал е само записът на

песните, написани от Кирил Василев и Александър Йосифов.

В заключение ще подчертая, че Хачо Бояджиев създава нещо оригинално – **национален възрожденски музикъл** (определението е на Васил Стоев). С творбите от това направление, без излишна сантименталност и съзерцателност, донякъде се удовлетворява носталгията на зрителя по миналото. Те са повод за среща с великолепни актьори, с много хумор и жизнелюбие. Представянето на възрожденската ни драматургия по телевизията се радва на възторжен прием от зрителите

Към Радичков Хачо Бояджиев се връща през 1978 г., когато прави забавната програма „**Яйцето**“, по негов сценарий. Отговорен оператор е Алеко Кузов, а участниците са Григор Вачков, Георги Парцалев, Хиндо Касимов и Мария Нейкова, както и журналистите Божана Димитрова, Бригита Чолакова и Николай Конакчиев. „Яйцето“, за времето си, е една истинска телевизионна авантюра, която започва като извънредна емисия на предаването „Панорама“. Героите на Вачков и Парцалев чакат в студиото да мъдруват и „мътят“ яйцето. То пък трябва да се придвижи по „Цариградско шосе“ и това събитие да бъде медийно отразено. Появата на познати и доказали се имена на журналисти в игралната структура, помага на телевизионния спектакъл да изглежда в очите на зрителите по-близък до редовите телевизионни предавания. Така аудиторията е приобщена към непрекъснатия поток на телевизионната програма. Информацията, предавана от авторитетните водещи, настройва зрителите съпричастно да следят измислените сюжетните перипетии. **Хачо Бояджиев е един от първите режисьори, които използват този похват като ярко доказателство за участието на средствата за масова комуникация, в определяне облика на телевизионно-театралната специфика.**

Яйцето се измътило в онези телевизионни времена, които самият Йордан Радичков би нарекъл „епични“.

През 1982 г., на въпрос на Кева Апостолова: какво го възпира да направи мюзикъл на съвременна тема, Хачо Бояджиев отговаря, че проблемът е в липсата на подходяща драматургия и най-вече съмнението дали това, което е в главата му, ще се възприеме от публиката. Желанието му било да направи мюзикъл по „В полите на Витоша“ на Яворов, като музиката би възложил на Митко Щерев, който максимално би се доближил до намеренията му. Виждайки, че това заглавие определено стъписва интервюиращата го, той казва: „*Не ахкайте! Другото заглавие е „Ян Бибиян“*“.

В същото интервю, режисьорът дава следната формула за мюзикхола: „*Трябва да има един добър виц, хореограф с фантазия, водещи-импровизатори и...пълна всеотдайност пред камерата*“.

Хачо Бояджиев разбира, че развлекателния жанр, този, направен с добър вкус, е наистина труден и изисква от създателите си фантазия и култура. За разлика от телевизионната драма, тук няма съавтори, на които да се опре, за да изгради едно истинско занимателно телевизионно преживяване.

3.6.2. Телевизионни забавни и шоу-програми

Хачо Бояджиев открива и прави звезди не само ярки актьори, но и множество певци, танцьори, творци от целия синтетичен калейдоскоп на телевизионното шоу.

- Имена от естрадата.

Йорданка Христова го нарича „Еверест“ и смята себе си за богопомазана, тъй като във всичките й продукции той има „пръст“. През 1971 г. при него за първи път пее на blue box, което за времето си е уникално изживяване. През 1973 г. режисьорът прави с нея първия музикален филм-портрет – „Поема за песента“, който е предизвикал истински фурор.

Васил Найденов казва за режисьора: „*Лично аз винаги съм му вярвал – и като вкус, и като усещане*“ .

- Тодор Колев – телевизионното откритие на Хачо Бояджиев

В своята книга „Варненското софиянче от Шумен“ Тодор Колев разказва как като софийски актьор, през първите години е пускал по някоя и друга песничка в „Лека нощ, деца!“, до момента, в който „*Хачо Бояджиев стана причина, както и много пъти след това, да се насоча към шоуто*“. Когато изпява песента за „кафето през работно време“ в негово предаване, „[...] *от непозната, нова птичка в телевизията, за една вечер станах известен*“ .²¹

Години по-късно, след завръщането на Тодор Колев от Канада, Хачо Бояджиев вече е Генерален директор на БНТ и го назначава на длъжност „експерт по художествените въпроси“ на Ефир 2, а не след дълго, дори без да го обсъждат, му възлага да направи предаването „Как ще ги стигнем...?“ За този важен момент Тодор Колев споделя: „*Забелязал съм, че при мен нещата стават тогава, когато разбере, че хората ми имат доверие... Затова, когато Хачо ме убеди, че има нужда от такъв жанр и от подобно заглавие, започнах с желание, знаех, че в крайна сметка той стои зад него*“ .²² За периода след завръщането си от Канада, Колев прави равностметката: „*Хачо Бояджиев ме вкара в телевизията и ме застави да работя*“ .²³

През 1993 г. Кева Апостолова го пита: „Тодор Колев и БНТ по времето на Хачо Бояджиев! Защо предпочете да си тук, а не в театър?“ и отговорът е красноречив: „*Хачо*

²¹ Колев, Тодор., Варненското софиянче от Шумен, „Слънце“, С., 1999, с.185

²² Пак там, с.207

²³ Стефанов, Антон., Всяка неделя. Легендата и нейните герои, „Захари Стоянов“, С., 2003, с.445

*Бояджиев, когато бях г-н Никой за масовия зрител, не за специалистите, ме направи Тодор Колев. Аз никога не мога да си обърна гърба и паметта. На тоя свят има и ангажименти, и морал. А има и приятелство“.*²⁴

Много са „звездните“ имена, за които Хачо Бояджиев е „откривателят“. **Привилегия на таланта е да вижда бъдещето.**

Хачо Бояджиев е режисьор и на новогодишните и забавни програми: **„Тапа от шампанско“** (1993 г.), **„Братът на Бай Ганя Балкански“** (1997 г.), мюзикъла **„Картини от една нашенска изложба или...Големанoff“** (2002 г.). Последната шоу програма, която прави е **„Ах, това вариете“** по случай 80 годишния си юбилей през 2012 г. След излъчванията им, режисьорът обикновено се радва на много критика, понякога убийствена. Като се започне от *„[...] И въпреки добрата игра на актьорите, остроумието на текстовете и разкрепостеността на хореографията, видя се, че мюзикълът е някак си самоцелен, че режисурата доста е била подтисната от бившите си върхове, че споменът за тях твърде много е тежал“*.²⁵ и се стигне до *„[...]Програма на пошлостта като утаен стил и политика в новогодишните забавления“*²⁶

Дали телевизиите пестят, или просто не разполагат с финансови и човешки ресурси, факт е, че днес те разчитат на готови предавания или на записи на стари такива. Явно времената на „бума“ на телевизионния театър и оригиналните шоу-програми на Хачо Бояджиев са отминали...В миналото е един културен феномен.

²⁴ Апостолова, Кева., „При Тодор Колев“, сп. Театър, 1993, №10-11-12, с. 29-30

²⁵ Новков, Митко., „Новата тв. година: пищност & мизерия“, в. Култура, бр.2, 10.01.2003г

²⁶ Дечева, Виолета., „Ужас! Отново баба Гицка!“, в. Култура, бр.2, 10.01.2003г

3.7. Концерти и спартакиади

През 1983 г. възлагат на Бояджиев да направи тържествения спектакъл за откриването на зимната олимпиада в София. В НДК той създава зимна обстановка, на сцената дори се карат ски. Това е невиджано за времето си зрелище. Режисьорът съумява да превърне спорта в шоу.

През същата година той прави и големия концерт пред Дипломатическия корпус, за откриване на обновения град Смолян. На голямата водна каскада, пред всички посланици и гости, 6500 фолклорни певци, заедно със 100-те каба гайди запяват „Бела съм, бела юначе“. Можем само да си представим какво е било внушението в родопския град.

При посещението на Индира Ганди у нас в НДК е празничният концерт, в който участват 4000 танцьори - професионални и самодейни. Режисьор е Хачо Бояджиев

През 1984 г. на Бояджиев е поверена и работата по откриване на Спартакиадата. Месеци наред, под неговото ръководство, се репетира на стадион „Васил Левски“, за да се направят всички композиции и фонове перфектно. Той решава, че би било интересно цялата картина да се гледа „от високо“ и в движение. За да постигне този ефект, намира хеликоптер и вечерта преди събитието, на генералната репетиция, снима над стадиона. По този начин зрителят, който гледа откриването, остава с впечатлението, че Националната телевизия разполага с камера, която излъчва радиосигнал.

Самият режисьор определя всички тези концерти като поръчкови спектакли, с фолклор и ревюта. Само бих добавила, че при реализирането им той демонстрира размах и мащабност на мисъл и действие.

3.8. Преподавателска дейност

В периода от 1979 до 1982 г., освен че е зам. директор на НДК, Хачо Бояджиев е и преподавател във ВИТИЗ по

„Естрадна и телевизионна режисура“. След 10-годишно прекъсване, през което време е канен много пъти, но поради заетостта си отказвал, през 1993 г. Бояджиев се съгласява да бъде художествен ръководител на малък клас (3 студенти) по „Телевизионна и кинорежисура“.

Преподавал в дома си, като на професионалния си видео-магнетофон им прожектира програми и ги кара да правят режисьорски анализ на видяното. Държал е на бързото мислене – актьорски задачи, осветление, камера. Едновременно с това ходели непрекъснато с него – на снимки, на монтаж.. Бояджиев е преподавател – практик, при това свръхпроизводителен,, творец, видял света, той не преподава излишни неща, а само есенцията, главното. Вярвали са му на сто процента, особено държали на точната му оценка, чувствали са се вдъхновени от срещите с него.

Най-ценният урок, който им е дал, е че режисьорът трябва да бъде смел творец, да бъде себе си .Няма нужда да предугаждаш какво би се харесало на зрителите. Важно е идеята ти да е видима и да бъдеш разпознаваем. Философията му е: ***„Каквото има да се случи, ще се случи и то е за добро“***.

3.9. Принципи на работа на Хачо Бояджиев

Основен принцип за Хачо Бояджиев е, че телевизия безспорно се прави с техника, но на първо място той поставя литературата и въображението, фантазията на актьора, който е на първи план.

От интервютата във филма „Незавършена история“ ми направи впечатление, че едни, като Камен Воденичаров, казват: *„Хачо прави на луди всички, които са на сцената или зад кулисите, по време на работа“*, а други мислят, че *„Много лесно се работи с него, защото всичко му е в главата“*. По неговите думи той работи по-леко, ако познава актьорите си и като професионални възможности, и като хора. *„Аз съм труден режисьор и докато не получа*

това, което намирам за нужно, не спирам...Ако не познавам актьора ще ми е трудно да го накарам да „прескача себе си“. ²⁷

Правилото при Хачо Бояджиев е, че човек трябва да знае какво прави. Той самият е режисирал музикхол, музикъл, театър, спартакиада и пр. и много добре знае, че не можеш да правиш музикъл и да искаш да стане елитарно изкуство. Когато снима симфонични концерти не подхожда с изразните средства на естрадата. Макар че, както пише Валерия Велева: *„Втората цигулка ми пречи на кадъра“ и...оркестърът на сцената оставаше само с първа цигулка. Заради Неговия кадър. Волята му е Закон за телевизията“*. ²⁸

Ако погледнем само телевизионните му постановки – Нушич, Моравия, Шекспир, Хигинс – подобна репертоарна широта носи и големи рискове. Който е гледал „Макбет“ и „Харолд и Мод“ от една страна и от друга „Цигански табор“ знае колко са различни и трудно би се сетил, че са дело на един и същ режисьор. Това е така, защото той е Професионалист. С огромен размах. Убеден е, че темпоритъмът на спектакъла или на предаването е това, което го прави изкуство, а не просто убиване на време. А темпоритъмът се определя от режисьора. И в това е голямата отговорност.

„За мен режисьорът е диктатор. Изкуството е диктатура.“

3.10. Генерален директор на Българската национална телевизия

²⁷ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп. Театър, 1982, № 6, с.47-50

²⁸ Велева, Валерия., In Memoriam: Хачо Бояджиев, Достъпно на: <https://biographbg.wordpress.com/2012/04/23/hacho/>, (посетен на: 01.03.2018)

Хачо Бояджиев е 13-я генерален директор на Националната ни телевизия в периода от 11 март 1993 г до 23 юли 1995 г.! Когато 36-то Народно събрание го избира със 173 гласа, всички го обявяват за консенсусната фигура на страната. През годините, в които е генерален директор се раждат предаванията „Наблюдател“, „Частен случай“, „Минаха години“, „Открито“, „Как ще ги стигнем с... Тодор Колев“, „Улицата“, „Кино в чекмедже“.

Факт е, че когато Бояджиев поема телевизията, тя не е напълно държавна, нито е изцяло обществена и още по-малко частна. Самият той я определя така: *„Това е телевизия на прехода, изправена пред огромни икономически трудности, принудена частично да се самоиздържа от реклами“*.²⁹ Макар естетически да презира рекламата, като ръководител той осъзнава, че без нея няма да може да си позволи нито да направи собствена продукция, нито да закупи чужда. Затова се принуждава да разчита главно на извънбюджетните приходи (от реклами и спонсорства), за да може да закупи техника, да обнови напълно автопарка на телевизията, да погаси дългове към Евровизия и т.н.

По отношение на програмната схема на Канала, концепцията е: *„присъствието и увеличаването на българската програма, утвърждаването на националните традиции и самочувствие“*, а на Ефира: *„бърз, шарен и развлекателен тон, с обърната към човека журналистика“*. В изпълнение на задачата, именно в Ефир 2 се раждат и предавания като „Наблюдател“ – единственото по рода си копродукционно предаване, което предлага политическа публицистика на високо ниво, шоуто „Как ще ги стигнем...“ с Тодор Колев – усвоило незаета

²⁹ Пешева, Маргарита., *А т о м н а т а б о м б а*. Дворецът на Дедал: Телевизионният лабиринт: Опит за история на Българската телевизия, С., 1995, с.183-198

досега ниша в развлекателния жанр, или киноклуб „100 години кино“ – излъчил повторения на хитови филмови режисьори – Вернер Херцог, Фасбиндер, Спилбърг и Рязанов, както и най-добрите филми от младото (тогава) алтернативно българско кино.

Въпреки усилията, балансът между българските заглавия и чуждите остава голям проблем. Едва ли за това може да бъде винен генералния директор, тъй като срещу *„стоглавата ламя на сапунените опери и американски екшъни, родното ни кино може да предложи само 1000 часа филми, произведени от „Калин Орелът“ насам“*.³⁰ Производството на български сериали в този момент, отново поради липса на средства, е немислимо.

Постепенно Хачо Бояджиев си създава реноме на нетолерантен шеф, с когото трудно се работи. Редица скандали и подадени оставки на знакови имена от БНТ стават повод за тежка „медийна война“, която се води срещу него по време на целия му мандат, като това съвсем не е лишено и от политически привкус. През 1995 г., седмица преди да го свалят от поста, той пита какви са причините, а отговорът е: първо – нежеланието му да се раздели с екипа си и второ – икономически. Така в 37-то Народно събрание, БСП го сваля от пиедестала с партийните 134 гласа. Въпреки, че е оплут, Хачо Бояджиев гордо заявява: **„Духът ми винаги ще витае в телевизията“**. Оказа се прав.

3.11. „Полет над нощта“

Това е последното му телевизионно предаване, над което работи близо 10 години от живота си и наистина е знаково предаване в съвременното телевизионно производство. Измислено, създадено като първото кросмедийно предаване между БНТ и БНР и режисирано от

³⁰ Пешева, Маргарита., *А т о м н а т а б о м б а*. Дворецът на Дедал: Телевизионният лабиринт: Опит за история на Българската телевизия, С., 1995, с.183-198

Хачо Бояджиев. Всяка петък вечер, от полунощ до 3 часа в събота, предаването обединява аудитория от зрители и слушатели от различни страни.

Пилотното издание е излъчено в студио на БНР, на 1 март 2002 г., с водещ Георги Любенов. Той е и най-дълго задържалия се водещ – близо 6 години. В началото се излъчват по 2 предавания в седмицата. Започва като едномесечен експеримент и се излъчва по Канал 1, сателитния канал Тв България и по програма „Хоризонт“ на БНР.

Когато водещ става Драгомир Симеонов предаването се излъчва едновременно по БНТ 1 и Националното Дарик радио. От есента на 2009 г. радиоизлъчването прекратява, а телевизионното излъчване е вече седмично. От 16.09.2011 до 1.06.2012 г. се излъчва по БНТ 1 и БНТ Свят (това е и последният XI сезон).

През годините се сменят различни водещи – Десислава Добрева, Станислава Генчева, Евгени Будинов, покойният Емил Трифонов – Кембълът, Иван Иванов – Дедо, Марио Младенов, Виолета Драганова и последната двойка водещи – Лара Златарева и Драгомир Драганов.

Два дни след кончината на режисьора, се излъчва и 700-то предаване. Въпреки големият зрителски интерес, предаването „Полет над нощта“ спира. Явно „моторът“ му се е оказал незаменим. Както самият му автор твърдял: **„Докато съм жив, това предаване ще го има на малкия екран“.**

3.12. Разузнавач

Комисията за разкриване на досиетата установява през 2008 г. принадлежността на Хачо Бояджиев към структурите на Държавна сигурност, в периода 1958-1971 г. под псевдонима „Кръстю“.

На въпрос по телевизията Бояджиев отговоря достойно: *„Да, бил съм. Само че трябва да се прави разлика*

между разузнавач зад граница и доносник от Шесто“. А в своята статия „Телевизията като живот“ в Newmedia21, ученикът му – Стилиян Иванов пише: *„Той беше изключително чистоплътен човек. Би направил нещо за родината си, работейки като разузнавач в Първо главно. Не можем да подвеждаме под един знаменател доносника, който е провалял съдби...и хора от ранга на Хачо. Несравними светове са“.*

3.13. Отличия и оценки

Хачо Бояджиев е носител на орден „Кирил и Методий“ – трета степен през 1972 г. и орден „Кирил и Методий“ – първа степен през 1982 г.

На 1 юни 2008 г. е избран за академик от възстановената Българска академия на науките и изкуствата.

През 2010 г. става носител на наградата „Следи в ефира“, която се присъжда на личности от радиото и телевизията, оставили траен белег в паметта и съзнанието на публиката си. През 2012 г., по повод 80-годишния му юбилей, Министерството на културата му връчва най-високото си отличие – наградата „Златен век“. При връчването на наградата министър Вежди Рашидов казва: *„Хачо Бояджиев е една цяла епоха, той е като паметник, едва ли ще ни стигне времето, за да разкажем за заслугите му“.* Режисьорът му отговаря, че се чувства като *„една костенурка, която още работи“.*³¹

Глава 4. Мястото и ролята на Хачо Бояджиев за развитието на телевизионния театър у нас

4.1. Създаване на „национален възрожденски мюзикъл“

³¹ Хюсеин, Паула., Хачо, ти си любимец на Бог, написа Анахид Тачева, Достъпно на: <https://www.24chasa.bg/Article/1347285>, (посетен на: 22.01.2017)

В спомените ни е онова празнично чувство след излъчването на мюзикълите по възрожденски текстове. Дни наред след това хората тананикаха мотиви от песните, някои от репликите станаха „крилати“ и често се цитираха. Професионалната критика е раздвоена в оценките си.

През 1975 г. проф. Вера Найденова пише: *„Неотдавна телевизията ни показва добър пример за смислово и стилистично осъвременяване на „Криворазбраната цивилизация“*.³² Пет години по-късно, в своя статия Илиана Друмева определя, че подходът към „Криворазбраната цивилизация“ и „Михал Мишкоед“ за нея звучи обидно и пита дали „невъзпитаното кискане“ трябва да учи и напомня на днешния българин за неговите прадеди. Тя е убедена, че в посочените постановки нашите предшественици са показани невежи и смешни, а наивитетът и поетичността на епохата липсват. Критическият текст, към който напълно се присъединявам е на Васил Стоев: *„Този спектакъл заедно с някои други от същия жанр създадоха не само специфично национално направление в нашия театър. Те бяха явление в цялостния културен живот. Обединяваха възторзите на зрители с различни вкусове и изисквания“*.³³

„Криворазбраната цивилизация“ е заснета за една седмица в читалището, в „Орландовци“. Репетират на откъси, от по 15 минути, след което вкарват публиката и записват едно към едно всичко.

Любопитна е оценката на самия Хачо Бояджиев от 1982 г.: *„Сега като гледам „Криворазбраната цивилизация“ по телевизията се чувствам неудовлетворен.*

³² Найденова, Вера., Българско кино. Последитеналичния опит“, ИК „Проф. Петко Венедиков“, С., 2013, с.193, цитатът е от в-к „Култура“, 1975г

³³ Стоев, Васил., „Хумор от малкия екран“, сп.Театър,1986, № 4, с.39-41

*Не харесвам някои неща в него. Трябваше да бъде по-прецизен. Не съм оставил достатъчно време „тестото да втаса“.*³⁴ 30 години по-късно – през 2002 г., в интервю за в. „168 часа“ той казва: „При този актьорски състав музикълът можеше да бъде 10 пъти по-блестящо направен“.³⁵

Моето мнение е, че тази най-популярна адаптация на възрожденската ни пиеса, разчитайки на незабравимата музика и най-вече на точно подбрения актьорски състав, се е превърнала в „марка“ за телевизионен музикъл у нас. Определено, Бояджиев е точен измерител на зрителските вкусове и предпочитания, в точния момент. С наивизъм, чувство за хумор и сериозно припомняне на широката публика за българската криворазбрана цивилизация.

Хуморът, извиращ от абсурда на ситуацията достига до хиперболата на човешките умозаклучения за живота, а не просто до делника. И в музикъла „Зех тъ, Радке, зех тъ“ виждаме цялата прелестна наивност на миналото. Героите напомнят портретите от старинни албуми. Но портретната живопис, на екрана превръща героите в пълноценни театрални маски. Подходът е документален – те се появяват пред зрителя като представители на една отминала вече епоха, но макар и отдалечени от нея, не можем да отречем, че нашите корени са там.

Основна заслуга за успеха на тези спектакли, е точният избор на Хачо Бояджиев на актьори, които чрез находчивата си игра, движеща се на ръба между клоунада и хиперболизация, постигат стилизацията, търсена от режисьора. Съвсем заслужено, според мен, в изследване за

³⁴ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен и за успеха, и за провала“, сп. Театър, 1982, кн.6, с.47-50

³⁵ Чолакова, Надя., „В главната роля: Хачо Бояджиев“, в.168 часа, №50, 13-19.12.2002, с.26-27

Хачо Бояджиев, е да се отдели специално място на актьорите му.

4.2. Актьорите на Хачо Бояджиев от музикълите

В личния си бележник съм записала една мисъл на Гьоте: *„Пред имената на актьорите да не стои „г-н“ или „г-жа“, защото с такива е пълен светът, но всеки актьор е единствен и неговото име е вече звание“*.

Според проф. Любомир Тенев комедийният актьор е преди всичко *„[...]индивидуалност, чийто хумор и духовитост съставляват част от неговата работа и от неговата философия, т.е. оригинална гледна точка за живота, неповторимо негативно светоусещане. Тяхната цел не е резултатът – смеха в зрителната зала, - а процесът на хумора, който може и да не бъде толкова смешен, колкото смислов“*.³⁶

Това определение е валидно за голяма част от актьорите на Сатиричния театър. Неговите създатели – професорите Дановски и Сърчаджиев, Брехтовски настроени, търсят облика и стила му, изграждайки го като площаден театър. Казвали са: „Шарено да бъде! Рошаво да бъде!“ Този стил изисква отдалечаване от образа и едновременно с това героят да се нарисова с ярки и категорични изразни средства. Без паузи и оценки, които носят битовост. Изискват се категорични решения, излизане от нормалното, достигане до преувеличението, и тук идва най-трудното – мярката, за да се остане в границите на допустимото. Актьорите се научават да бъдат рефлексивни, а стилът на играта им е остър и ярък, стигащ до карикатурност. Такъв тип актьори се харесва на телевизията и още с откриването си тя започва да ги търси и ангажира. На някои от тези умни и очарователни актьори, които

³⁶ Тенев, Любомир., *Театрални салони*, „Наука и изкуство“, С., 1984, с.76

гледаме в музикълите на Хачо Бояджиев искам да обърна специално внимание.

Георги Парцалев

„Малко са подобни случаи в историята на театъра за такава дълга и тревожна безчувственост на професионалните ценители към едно ярко и неповторимо дарование“.³⁷

Всичко у този актьор предизвиква смях – и издължената му фигура, и патешката походка с непрестанното люлеене на ръцете, и леко дрезгавия глас, и бавното темпо и съсредоточеност на изговора. Но уникалното у него са големите му очи, пълни с наивност, топли и излъчващи сърдечност и благородство. Юлия Огнянова го нарича „тъжният клоун“.

Георги Парцалев не беше актьор на превъплъщението. Винаги запазваше ярката си индивидуалност като действаше от свое име в обстоятелствата, в които е поставен героя му, без да се стреми към буквално житейско превъплъщение в психологическата характеристика на образа. И в двата музикъла на Хачо Бояджиев телевизионният екран като че ли показва още по-ярко очарованието на актьорската му природа. Режисьорът залага на тънкото му чувство за детайл и богат нюанс, на изящността и финеса му. И колкото повече героите му се стремят да поднесат хумора сериозно и сдържано, толкова по-въздействащ и неудържим е той за зрителя.

Георги Калоянчев

Гледайки Калоянчев на екрана, усещането е за радост от играта.. Освен, че е жизнерадостно смешен, той показва и грозотата на човешката деформация, чрез абсурда на гротеската. Играта му е стихийна и темпераментна, остра

³⁷ Гьорова, Севелина., „Георги Парцалев. Сълзата на Дон Кихот“, „Дамян Янков“, С., 2005 ,с.76

като въздействие, но и лека за възприемане. „Калоянчев прави рязък завои точно когато решим, че ще изкриви съзнателно надбеляваните контури на представяните герои. В неговите ексцентрични или парадоксални преобразования има достатъчно искреност и самоотверженост, за да бъдат възприети като преднамерени прояви“. ³⁸

Георги Калоянчев владее както иронията, така и водевилната лекота. Той е музикален, с отлична говорна техника и пластична култура. Виждаме го в ролята на Магариди, където сякаш забравил възрастта си (по време на снимките е 49-годишен), танцува и пее като млад актьор. Блестящ е в соловите си партии, както и в дуетите. Особено този с Ружа Делчева – тук те разкриват очарованието на състезателното начало в театралната игра, като решават певческите си задачи с опитността и самочувствието на оперни певци. За ролята си на Магариди, Калоянчев разказва: „В тази роля Хачо ме остави да правя каквото си искам. А и ролята ми допадна много...“ ³⁹ Още едно доказателство за точното око на режисьора Бояджиев, за уменията да нарежда „пъзела“ при разпределенията си, за да получи максимума от първоначалния си замисъл.

Ружа Делчева

Това е актрисата, която участва и в двата възрожденски мюзикъла, създадени от Хачо Бояджиев. В тях тя прави незабравими роли – Злата в „Криворазбраната цивилизация“ и Баба Марта в „Зех тъ, Радке, зех тъ“. Играе и в телевизионния спектакъл на Бояджиев „Нашествие“, както и във филма му „Тази хубава зряла възраст“.

Критиците твърдят за нея, че с влизането ѝ в Народния театър българската сцена се е обогатила с

³⁸ Вучков, Юлиан., Театърът – реалност и магия, „Български писател“, С., 1986, с.133

³⁹ Незавършена история“ филм на Стилиан Иванов, 2002 г

огромно дарование за най-трудните роли – драматичните. На телевизионния екран обаче я виждаме в съвсем друга светлина, в друг жанр, да си партнира с Калоянчев, Парцалев и други звезди на комедията и сатирата. В избора именно на Ружа Делчева, в съставянето на подобен актьорски колектив за своите знакови телевизионни постановки, приносът на режисьора Хачо Бояджиев е решаващ. Това обогатява и самите актьори и звученето на телевизионния спектакъл.

Запазвайки драматичното начало в тези характерни роли, тя отново е органична. Без да разчита на евтиния комедиен ефект, Делчева играе сериозно и задълбочено. Не търси характерността във външните подробности, а във вътрешната нагласа и самочувствие. Тя е изобретателна, играе едро, но с категоричност и точност в детайла. Хуморът идва от разминаването между самочувствието на героините ѝ и тяхната истинска стойност. Те съвсем не са посредствени и малки, защото тя ги вае с въодушевление и страст, като така ги прави всеобхватни. Талантът ѝ е ярък, богат и експресивен.

Татяна Лолова

Актриса, която поражда с блясъка и ексцентричността си – също находка на режисьора Хачо Бояджиев за телевизионните му постановки. При това нейната ексцентричност е органична, защото тя дълбоко вярва в онова, което играе. Изключително необходимо качество за телевизионния екран.

Проф. Любомир Тенев пише във в-к „Култура“ за нея: *„В нейната игра има нещо парадоксално... тя ни „разказва“ смешно-тъжната житейска повест на своята героиня. И същевременно играе остро, експресивно, задъхано, фантазно, между битовото и „ирационалното“,*

между реалното и „недействителното“ в комедийния характер“. ⁴⁰

Самата актриса разказва в книгата си, че в телевизията е работила най-много с Хачо Бояджиев. И хумористични и сатирични програми, и пиеси, но като „едно от много приятните неща“, посочва музикълът „Зех тъ, Радке“, където тя е поканена да играе Мария – лошата мащеха. Нарича тази си роля „едно от най-любимите ми изпълнения“. ⁴¹

В цялото поведение на актрисата в „Зех тъ, Радке...“ има нещо наивно и напористо. Зрителят дори започва да ѝ съчувства, когато другите герои непрекъснато и напомнят за възрастта. Хуморът в образа ѝ се ражда от класическите предпоставки за смеха – несъответствието между реалност и очаквания. Лолова показва вечната драма на жената, която ако не приема възрастта си спокойно и с достойнство, става гротескна. С тънка пародия на тези женски слабости, с огромна енергия, когато крои своите планове, Лолова прави и този си образ незабравим.

Като гост в телевизионното предаване „Полет над нощта“, Лолова е представена от водещия Драгомир Драганов като „любимата актриса на Хачо, в която той бил влюбен като в „актрисице“. Тя пък отговаря, че ако на хората им е приятно да я гледат по телевизията, да я срещат по улиците, една част се дължи на това, че: „[...]съм била актриса на Хачо и че той се е грижил за мене. Била съм щастлива, че съм живяла в едно време с Хачо, и че той ме

⁴⁰ Лолова, Татяна., ½ ж и в о т, „Изток-Запад“, С.,2004, с.138

⁴¹ Полет над нощта - В памет на Хачо! Достъпно на:

<https://www.youtube.com/watch?v=zbmkd70ZZKw> (посетен на 12.01.2017)

е взимал за най-хубавите неща, които съм правила по телевизията“.⁴²

Никола Анастасов

За една от първите му роли в театъра проф.Любомир Тенев пише: „Когато трябва да се изиграе епонея на глупостта, дайте я на Никола Анастасов и ще видите какъв блясък“.⁴³ Тази оценка като че ли е писана за ролята му на Петър, в „Криворазбраната цивилизация“. Неговото бекетовско лице, изключително благодатно за камерата, излъчва такава наивност, стигаща до глупост, а понякога и ирония, стигаща до сарказъм. Като прибавим и пластиката, и певческите му данни, и лекотата, с която играе, се оформя създадената от него театрална празничност за зрителя. В насмешката над човешката глупост тук няма злъч, а разбиране на нравите от онова време и на духовните ценности на героя.

Наричаха го „слънчевото дете на българския театър“, Калоянчев го беше титулувал като „Усмивката на Сатиричния“, а самият той вярваше, че „Смехът е превъзходство“. През целия си живот Кольо Анастасов излъчваше скромност, достойнство, самоирония и истинност. Малко преди да ни напусне, в разговор с дъщерята на колегата си Хиндо Касимов, той споделя: „Не ми се играят смешки за задници, Марийче, не ми е смешно да пърдя и да се пуля, не мога да го правя това“.⁴⁴

⁴² Полет над нощта - В памет на Хачо! Достъпно на: <https://www.youtube.com/watch?v=zbmkd70ZZKw> (посетен на 12.01.2017)

⁴³ Анастасов, Никола., И с т о р и и с у с м и в к и, „Слънце“, С., 2016, с.60

⁴⁴ Касимова, Мария., Командиrowан в друг театър, Достъпно на: <https://www.ploshtadslaveikov.com/smartta-na-smeshnitsite-e-tolkovatazhna/>, (посетен на: 30.11.2017)

Гледайки отново и отново телевизионните мюзикъли на Хачо Бояджиев, радвайки се (странно, днес повече отколкото преди) на прекрасните актьори – на тези, за които вече споменахме, а и на фината Мариана Аламанчева, на интелигентния Илия Добрев, на Васил Попов, Хиндо Касимов, Иван Цветарски и другите участници, си давам сметка, че повечето вече не са сред нас, но са в нас. Те ще останат незаменими, защото са създали своето си място, което друг не може да запълни. Големите ни комедийни актьори бяха много познати и обичани, не само защото са майстори в работата си, а и защото съчетаха таланта си с телевизията, която влиза във всеки дом – от създаването си до днес. Това е особена заслуга на Бояджиев, който превърна, чрез телевизионните програми и спектакли, много таланти – в звезди. Те носеха хумора в себе си и го интерпретираха с вкус. Хуморът беше изпипан, богат – можеш да откриваш още и още пластове, докато не намериш нещо тъжно, което да те хване за гърлото.

4.3. Телевизионна драма

Макар у съвременниците си Хачо Бояджиев да остава впечатлението, че е автор на много телевизионни театрални постановки, всъщност техният брой не е голям – „Изповедта на един клоун“ от Хайнрих Бьол (1973), „Брошката“ (1975), „Хоро“ по Страшимиров, „Автобиография“ от Нушич (1977), „Игра с диаманти“ по мотиви от Едуардо Мане (1979), „Пет новели“ по Алберто Моравия, „Нашествие“ от Леонов, „Незавършена симфония“ от Божидар Божилов (1978), „Макбет“ от Шекспир (1978), „Харолд и Мод“ от Хигинс (1979)...

С името му е свързан първият цветен видеозапис на телевизионния театър. На 16 април 1973 г., по БТ е излъчена премиерата на „Изповедта на един клоун“ по Хайнрих Бьол, сценарий – Геннадий Бортинков, оператор – Христо Христов. В ролите: Кирил Янев, Маргарита Дупаринова,

Антоний Генов, Константин Коцев, Георги Парцалев, Виолета Донева, Леда Тасева, Невена Коканова и др. Известно е психологическото и емоционално въздействие на цветовете върху човешкото възприятие. Отново **Хачо Бояджиев е първият в телевизията, който използва цвета като самостоятелен компонент, като акцент за конкретно режисьорско решение.** Той създава илюзия за човешките възприятия от живота, но не просто чрез механично боравене с цветовете, защото това би довело до евтина символика и примитивизъм.

Един отбелязан успех за режисьора е постановката на **„Незавършена симфония“** от Божидар Божилов, за която получава **наградата на Интервизията на VI Международен фестивал на Телевизионния театър в Пловдив** (27 ноември, 1978 г.). В главните роли: Леда Тасева, Анани Явашев, Искра Радева, Елена Димитрова и др.

4.3.1. „Макбет“

На въпрос, в интервю от 1982 г.: на кой от заснетите до този момент спектакли държи най-много, Хачо Бояджиев отговаря: *„На първо място на „Макбет“. След това може би на „Нашествие“.*⁴⁵ Неговата състудентка и колежка от телевизионния театър, Нина Минкова определя като най-добри постановките му на „Макбет“ и на „Хоро“ от Страшимиров.

„Макбет“ от Уилям Шекспир (1978 г.). Превод – Николай Попов, телевизионен вариант – Галя Бъчварова и Хачо Бояджиев, сценография – Борис Ахчийски, художник на костюмите – Бояна Чомакова, отговорен оператор – Александър Мутафчиев. Участват: Любомир Киселички, Виолета Гиндева, Йосиф Сърчаджиев, Георги Черкелов, Андрей Чапразов, Богомил Симеонов, Иван Налбантов,

⁴⁵ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп. Театър, 1982, № 6, с.47-50

Силвия Рангелова, Маргарита Стефанова, Роз Мари де Мео, Искра Радева и др.

Режисьорът споделя, че основният въпрос за него в тази му работа бил: може ли Шекспир да „живее“ съвременно и да звучи като предупреждение? Стремекът към съвременност е особено важен за сценичните творци. Театърът е обърнат към съвременниците си и се интересува от техните проблеми, които макар и често да са от категорията „вечни“, винаги се пречупват и интерпретират през тяхната духовност и психология.

Спектакълът е заснет за 11 дни в малък павилион, който художникът Борис Ахчийски преобразява ту в гора, ту в замък, ту в спални помещения. Дворецът, който обитават Макбет и лейди Макбет напомня по-скоро някакво военно отбранително съоръжение, бункер, което привнася тягостно настроение и мрак. Оправдан ход, предвид готическия стил на трагедията, но съотнесено към цялостния прочит, чрез този образ режисьорът и сценографът изграждат метафора за обречеността на една власт, изтръгната насилствено и с кръв.

Огромно предизвикателство се оказва смяната на главния изпълнител в последния момент. Любомир Киселички трябвало за 5 дена да подготви тази изключително обемна – и като текст, и като внушение, задача.

Основната тема – стремекът за власт и тщеславието, което неминуемо тласка към гибел. Особен, както за зрителите, така и за критиката, се приема финала на спектакъла. Режисьорското решение е последните реплики на Макбет, да бъдат произнесени от Рос, с което да потвърди, че често в живота наследник на злото може да се окаже и добрият човек.

В книгата си „Живи маски“, критикът Димитър Цолов, изследвайки творчеството на актрисата Виолета

Гиндева, отделя специално място на ролята ѝ на лейди Макбет, която той определя като „*професионална сполука*“. „*Нарочно отделям изпълнението на Гиндева от иначе импозантната и бутафорна постановка, макар че и в него имаше неовладени места и празноти*“. За автора обект на изследване е смесицата между физическата красота на актрисата и коварството на героинята, между ангелското лице и обляните в кръв ръце и главно уклоните на Гиндева към драматичното изследване на деградацията и падението на лейди Макбет. В началото на спектакъла тя е олицетворение на влюбена в смелия си съпруг жена и само издайническите пламъчета в очите ѝ загатват за надигащата се буря от амбиции у нея. „*Властолюбието бавно засенчваше откритото ѝ и лъчезарно лице, за да блесне острието на престъпните ѝ планове...*“⁴⁶

Драматизмът на образите не се изобразява, той идва от усилието да се преодоляват съдбовните обстоятелства, които се създават преди и по време на действието на екрана. Всички персонажи искат да бъдат победители, но в края на пиесата всички са победени, без да знаят това.

Присъствието на Виолета Гиндева, Любомир Киселички (независимо от екстремните условия, в които е снимал) и Георги Черкелов, умелата им игра в близките планове, пълните им с мисъл и емоция очи, водени умело от режисьора и оператора, превръщат широкомащабната трагедия на Шекспир в интимна изповед на злото. Това, в голямата му част, прави спектакъла камерен, привлича внимание и кара зрителя да се замисли.

Критикът Георги Цанков пише: „*Желанието на режисьора да смае зрителите с неочакваните си решения, ексцентричната игра на цветовете, вакханалията на красивите млади вещици, бутафорията на декора – всичко*

⁴⁶ Цолов, Димитър., Ж и в и м а с к и, „Народна младеж“, С., 1982, с. 112-114

това потискаше и омаловажаваше „най-присъственият“ елемент на трагедията – нейния текст. А има ли режисьор, който с „гениалните“ си извенции може да надмине действената сила на Шекспировото слово?“.⁴⁷

Година по-късно критикът Ана Иванова определя „Макбет“ като една от най-сполучливите постановки на Телевизионния театър и се аргументира: *„[...]откриваме съчетание на двата принципни постановъчни подхода при категорично запазване на театралната природа на творбата. Тук размахът на епичното изображение намира продължение в проникновеното изследване на богатата психология на драматургическите герои, а разположението на идейните акценти подчертава съвременния подход на режисурата в сложния опит да се разгърне мащабната идейно-социална обемност на театралното произведение. Като използва средствата на телевизията, режисурата в твърде голяма степен запазва стилистиката на пиесата“*.⁴⁸

Димитър Добрилов пък пише в следващия брой на списание „Театър“: *„И днес оставаме с неприятното усещане от грубата директност на намесата в Шекспировата поетика. Но наред с това си спомням и вътрешно-смиловите акценти за темата на фашизма. Въпреки предизвиканото възражение, в този спектакъл звучеше нещо остро публицистично, ярко и въздействащо. По това време образът на фашизма беше изплувал в нова поредна модификация на политическата карта“*.⁴⁹

⁴⁷ Цанков, Георги., „Телевизионното присъствие“, сп. Театър, 1982, №3, с.39-43

⁴⁸ Иванова, Ана., „Съдбата на театралната пиеса в ТТ“, сп. Театър, 1983, № 2, с.46-48

⁴⁹ Добрилов, Димитър., „Малкият екран – животът на човешкия дух!“, сп. Театър, 1983, №3, с.39-41

Колкото и колебливи да са били критиците у нас за това, как да приемат телевизионната версия на „Макбет“ на Хачо Бояджиев, още през 1978 г. той получава награда на американската и английската критиката на телевизионния фестивал в Монте Карло. Бояджиев твърди, че един добър режисьор в телевизионния театър може да направи две добри постановки за годината, ако има времето и възможността да ги обмисли. Останалото ще го направи заради конвейра на производството, но тогава всяка забележка към авторите би била безпредметна, защото конвейрът трябва да се върти и запълва. *„Ето върху какво трябва да се обърне внимание – дали само ще поддържахме „конвейра“ или ще мислим за сериозно творчество?“*⁵⁰

Хачо Бояджиев е създал едни от най-спорните телевизионни постановки, но както той самият се определя: *„Аз съм спорен и в живота, защото обичам да експериментирам“*. Тези спорни спектакли дават повод да се говори за неоправдана импозантност и външна показност от критиците. Режисьорът смята, че това му е лепнато от мюзикхола, но и че: *„Не може едно произведение от този вид да няма блясък. А що се отнася до постановките – не виждам никаква показност, освен идеята, червената нишка, която преследвам“*.⁵¹

Хипотезата ми за този спектакъл е по-различна. Едва ли демонстрацията *„на всяка цена на големите възможности, които предлагат телевизионните камери“* (по-горе, Георги Цанков) е причината за negliжирането на толкова компоненти в постановката. Думите на Бердяев, че повечето хора живеят *„[...]не с реалностите и не със*

⁵⁰ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп. Театър, 1982, № 6, с.47-50

⁵¹ Пак там

същественото, а с външната обвивка на нещата“⁵² ми помагат да открия причините за „разфокусирането“ на режисьора, станали повод за противоречивите критични оценки.

Нека припомня, че по това време режисьорите посягат към класическите пиеси като към спасителен пояс, чрез който да изразят авторската си свобода и да избягат от задължителните теми и герои. Политическата цензура е наложила боравенето с театралния езоповски език, който добрите режисьори владеят отлично и така изразяват себе си и интерпретират света.

Но пиесата на Шекспир е пределно ясна – заговор, подготовка и кърваво убийство на законния владетел. Това е пътят, по който Макбет се домогва до властта. Интересен е механизмът, по който се извършва престъплението – плод на семеен заговор между Макбет и лейди Макбет.

Като става въпрос за телевизия, за милионна аудитория, е ясно че всяка постановка, която дръзва по време на един недемократичен държавно-политически строй да показва проблемите на властта, би била уязвима. За какъв езоповски език може да става дума при една толкова ясна по сюжет и тематика пиеса като „Макбет“? Темата за властта, за заговора на най-високо ниво, много ясно прокарват паралели и асоциации.

За да не звучи тази моя версия като „теория на конспирацията“, помолих наш студент – Мартин Лазаревски (отличник на випуск 2009 г. на ЮЗУ „Неофит Рилски“), млад и талантлив актьор и режисьор, да изгледа спектакъла и да сподели впечатленията си. Беше ми любопитно как този прочит на Хачо Бояджиев „звучи“ днес, каква е оценката на днешния зрител, който за първи път чува неговото име.

⁵² Бердяев, Николай., „Думите и реалностите в обществения живот“, (из книгата „Съдбата на Русия“, 1918 г.), сп. Везни, 1992, бр.4, с.15-17

Лазаревски изказва предположение, че тази бутафорност е някаква версия на екстравагантност. Припомня и факта, че по това време работи и телевизионният режисьор Кен Ръсел, чийто творби също са отхвърляни като прекалено бутафорни, но днес той е считан за един от най-екстравагантните творци.

Определението на проф. Любомир Тенев за класиката е: *„Това са откровения, отправени към бъдещето, критично пречупени през една действителност“*.⁵³ Споделеното от Мартин Лазаревски доказва, че **„откровенията“ на Шекспир, пречупени през режисьорското виждане на Хачо Бояджиев са достигнали до „бъдещето“ и дори са повод за размисъл и анализ от младите.**

Мнението ми е, че ярката и непокорна творческа личност на режисьора, съзнателно или не, е наложила самоограничение на първоначалния замисъл. Това е довело до компромиси, до привилегироване на даден компонент за сметка на останалите. Фридрих Ницше казва: *„Всичко е интерпретация“*. Така че телевизионният *„Макбет“* е една интерпретация на Хачо Бояджиев, който е имал шанса да проследи идеята си като експериментира точно по това време и точно при тези абсурдни за творчество условия.

4.3.2. **„Харолд и Мод“**

През 1979 г. Хачо Бояджиев прави телевизионния спектакъл *„Харолд и Мод“* по пиесата на Колин Хигинс. Оператор е Алеко Кузов, а музиката е дело на Борис Карадимчев. Сценография – Борис Ахчийски, костюми – Бояна Чомакова. В ролите: Леда Тасева, Стефан Данаилов, Маргарита Дупаринова, Константин Коцев, Вельо Горанов, Соломон Аладжем, Иван Кутевски, Галина Котева, Елена Мирчовска, Зорка Георгиева и др.

⁵³ Тенев, Любомир., *Пристанища за мигове*, „Български писател“, С., 1981, с.135

*„Единственото хубаво нещо, което ми бе предложено от ТТ, е „Харолд и Мод“. Другите пиеси аз сам си ги намирам“.*⁵⁴

„Харолд и Мод“ е абсурден, саркастичен и едновременно с това забавен поглед върху вечните теми – любов, предразсъдъци и смърт. Идеята е, че има време за всичко, време да живеем и време да умрем. Този текст разбива баналните схващания за светлина и тъмнина, за класови различия, за пол и възраст. Истински шедьовър на черния хумор.

Търсенията на екипа, начело с Хачо Бояджиев, явно са били насочени определено в психологическия план на камерната атмосфера. Център тук е актьорската игра, тънкия душевен анализ, чрез използването на основното изразно средство – близкия план, неуловимия в движението си монтаж, прецизната камера, улавяща нюанса и всичко това с цел разкриването на богатия свят на човешките преживявания.

Критиката веднага реагира. В споменатата по-горе статия, която заклеимяваше „невъзпитаното кискане“, родено от „Криворазбраната цивилизация“ и „Зех тъ, Радке...“, по повод на този спектакъл оценката е коренно различна: *„[...]И затова ми е приятно да си спомня „Харолд и Мод“ на режисьора Хачо Бояджиев, в който Леда Тасева, Стефан Данаилов и Маргарита Дупаринова, всеки по различен начин, но обединени в една обща хармония, дълбоко наситена с мъдрост, облечена в ярка и дори малко учудващо дръзка форма, създават дълбоко човешки характеристики“*.⁵⁵ Макар че, според авторката на статията, въведението на спектакъла е „еднопосочно“ и

⁵⁴ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп. Театър, 1982, № 6, с.47-50

⁵⁵ Друмева, Илияна., „На театър пред телевизора“, сп. Театър, 1980, № 4, с.38-40

подвежда зрителя към ексцентрика, постепенно, признава тя *„посоките се умножиха и режисьорът, чрез майсторството на актьорите, ни разкри неочаквани човешки потресения“*.⁵⁶

Идентичен е случаят с оценката на критикът Юлиан Вучков. В споменатата вече среща-разговор „Театър в кадри“, където „Макбет“ беше даден като лош пример при популяризирането на класиката, „Харолд и Мод“ е посочен на първо място в списъка на сполуките на телевизионния театър. Спектакълът е определен като *„пример за вярно усещане и проникновено разкриване на неповторимото в героите...“*⁵⁷

Писателят Михаил Величков се присъединява: *„Получи се спектакъл именно защото в даден момент актрисата и режисурата като че ли ни оставиха насаме със себе си. Така можехме да почувстваме много интимно, по много специфичен начин трагедията на героинята.“*⁵⁸

Категорична съм за един вид естетическо съучастие в историята именно поради особената близост в общуването с малкия екран. Това, което прави магнетичен един телевизионен спектакъл като този, е именно случващото се дълбоко в душите на героите. Историята на героите е красива и малко странна, поради грешки във времето.

Режисьорът търси своето театрално решение в полето на гротеската и бутафорията, като дори отъждествява някои от героите със заобикалящия ги натруфен реквизит.

„Харолд и Мод“ е спектакъл със силен отзвук сред телевизионната аудитория, без да бъде шумен, а само като разкрива човешките души с топлина и финес. В него се

⁵⁶ Пак там

⁵⁷ Вучков, Юлиан., „Театър в кадри“, сп.Театър, 1981, №1, с.11-28

⁵⁸ Величков, Михаил., „Театър в кадри“, сп.Театър,1981, № 1, с.11-28

съчетават силни човешки преживявания с ексцентричността на актьорските изпълнения.

Леда Тасева

През 1981 г. критикът Атанас Свиленов споделя, че според него достоинството на режисьорското решение, е че е запазена нежността и устойчивостта на духа, който не се съпротивлява на злото. За него образът на Мод се играе от Тасева на границата на *„абсурдната метафора, но заедно с това е и с конкретни човешки черти, с индивидуална неповторимост“*. Актрисата решава тази трудна задача по блестящ начин – *„нито принизи героинята си с битовата дребнавост, нито пък позволи да се възприема като литературно построение“*.⁵⁹

Росица Ненчева пише: *„Колко изящна носталгия имаше в тази удивителна Мод на Леда Тасева!...Крехка, нежна, благородна, хуманна, трепетна беше тя пред тайнствата на природата и живота! С поетична сила Леда Тасева превърна тази Мод в символ на съкровено човешката душа“*.⁶⁰

Винаги съм се удивлявала на тази актриса. Зад всяка нейна роля – и в театъра, и в киното, и в телевизията – се чете заряда на ярката ѝ личност. В изящната и аристократична осанка се крият воля и дух на Творец. Определят я като странна и ексцентрична, но зад това прозира крехкост и мекота. Играе, без дори за миг да губи себе си. Респектира!

„Всичко свое казах с Мод. Тази трогателна, забележителна и съвсем проста, мъдра Мод“

В статия от 2011 г., Кеворк Кеворкян се връща към спомена си от този спектакъл: *„По телевизията крясъците винаги имат по-голям шанс да оцелеят от умното*

⁵⁹ Свиленов, Атанас., „За Леда Тасева“, сп. Театър, 1981, № 11, с. 40-42

⁶⁰ Ненчева, Росица., „Последен творчески разговор с Леда Тасева“, сп. Театър, 1989, № 10, с.31-34

слово...Кикотът взема връх. Тогава как ще дочуετε, примерно, шепота на Леда Тасева от „Харолд и Мод“ – знаменитата постановка на Хачо Бояджиев, и кой ще го пази и надзирава този шепот, когато грубата селяния винаги е в повече“. ⁶¹ Тъжни въпроси. Без отговор...

Когато през 2002 г. Хачо Бояджиев отново се връща към текста на Колин Хигинс, този път в театър „Възраждане“, той посвещава премиерата на „голямата Леда“. Това е неговата оценка за недостигнатата „изтънчена ексцентричност“ – Леда Тасева.

Маргарита Дупаринова

Другата голяма дама в този спектакъл е Маргарита Дупаринова, която изпълнява ролята на майката на Харолд – г-жа Чейсън. Както винаги – ярка и запомняща се с нейната специфична „английска“ интонация, с тънката и органична ексцентричност. Тя играе екстремно, крайно и гротескно. Усетът ѝ към словото, което тя обогатява по невероятен начин, е феноменален.

Когато през 2005 г. ни напусна, Стефан Данаилов, тогава министър на културата, в словото си на траурната церемония, припомня, че най-скъпият миг от творческата му биография е срещата му с Маргарита Дупаринова в „Харолд и Мод“. Той е имал усещането, че тя репетира, като че ли играе заветната си роля. А в книгата си „Романът на моя живот“, казва за нея: „Маргарита Дупаринова беше театрална актриса, но седеше на екрана като звяр!“ ⁶²

⁶¹ Кеворкян, Кеворк. „Шепот и крясъци“, в. Стандарт, 27.12.2011 г., с. 18

⁶² Отиде си актрисата Маргарита Дупаринова, Достъпно на: <https://www.vesti.bg/novini/osven-kato-talantliva-aktrisa-ot-narodniia-teatyr-tia-be-poznata-i-kato-vseotdajkata-sypruga-na-otishliia-si-rano-ot-tozi-sviat-aktior-apostol-karamitev-798089>, (посетен на: 14.08.2018)

Стефан Данаилов

Участието на Стефан Данаилов в телевизионния театър през годините е неравностойно, според критика Росица Ненчева. За нея интересните му участия са в „Нашествие“ на Леонид Леонов, „Варшавска мелодия“ на Зорин, „Мотопедът“ на Недялко Йорданов, „Светът е малък“ на Иван Радоев. Но като най-значителната, тя определя ролята му на Харолд в „Харолд и Мод“, в постановката на Хачо Бояджиев.

Самата роля на Харолд предлага две противоположни линии на поведение. От една страна, той е ексцентричният младеж, който с чудовищните си фокуси се опитва да обърне вниманието на майка си към себе си. Виси в необичайна поза на обесил се на полилея, показва главата си в тенджерата на масата и други разигравания и фокуси (направени професионално със съдействието на самия мистър Сенко). Но контакт между него и майката, заета само със себе си, няма.

Другата линия на поведение е свързана с Мод. С необичайната им среща и всичко породило се от нея, авторът ни разказва една история, колкото необикновена, толкова и топла и човешка. Виждаме Данаилов, облечен в кимоно, виждаме възхищението в очите му когато гледа щурата Мод. Пред очите ни обсебеният от смъртта, нихилистът от дома на майка си, се превръща в чувствителен младеж, който като че се събужда за живот и започва да проумява важните неща. Зрителят усеща желанието му за полет, за превъзможване на земното притегляне. Оптимизмът побеждава, въпреки трагичния финал.

Тази роля на Стефан Данаилов разкрива деликатните, меки полутонове и лирическите планове от актьорската му природа. Мария Касимова пише : *„Не знам защо помня толкова силно точно този негов образ – може*

би защото тогава разбрах, че Стефан Данаилов не е просто българският Ален Делон, ами добър актьор, ценен, плътен“.⁶³

През 2017 г. в книгата си Данаилов признава: „Никога нямаше да изиграя в театъра и киното такива роли, каквито направих за телевизионния театър. „Харолд и Мод“ стана емблематична постановка за работата ми на малкия екран“.

Стефан Данаилов е един от актьорите, с които Хачо Бояджиев снима много и казва за него: „Знам много добре какво може и какво не може и съответно се съобразявам“.

⁶⁴ А актьорът казва за режисьора Бояджиев: „Винаги имаше гаранция, че това, което прави Хачо, е добро и интересно.“⁶⁵

Последният телевизионен спектакъл, който снима Хачо Бояджиев е през 1989 г. – „Диоген“, сценарий – Борис Рацер и Владимир Константинов, оператор – Валентин Гоневски. В ролите: Стоян Алексиев, Албена Чакърлова, Мария Стефанова, Антон Радичев, Елена Стефанова, Аня Пенчева, Момчил Карамитев и др.

Макар и определян като „шоумен“, Хачо Бояджиев винаги е смятал, че е по-силен в драмата. През 1990 г. критикът Кирил Василев прави кратка оценка на работата му като го нарича „една търсеца личност със замах и възискателност към експеримента“. Той определя „Криворазбраната цивилизация“ като „весел, жизнерадостен и оригинален телевизионен мюзикъл“,

⁶³ Касимова, Мария., Моят личен Ламбо, Достъпно на: <https://www.ploshtadslaveikov.com/moyat-lichen-lambo/>, (посетен на: 01.10.2018)

⁶⁴ Апостолова, Кева., „Режисьорът е виновен за успеха и неуспеха“, сп .Театър, 1982, кн.6, с.47-50

⁶⁵ Налбантов, Петко., Сбогом, Хачо Бояджиев, Достъпно на: <https://www.vesti.bg/bulgaria/sbogom-hacho-boiadzhiev-4756851>, (посетен на: 08.06.2016)

посочва „Макбет“ като „интересна постановка“ и се възхищава на умението му да пресъздава Радичковата атмосфера в „Духовата музика“ и „Яйцето“. *„Какъв размах, фантазия, творческа изобразителност имаше в неговите „Музикхолове“!* За съжаление той напусна телевизията и след него тази програма почти изчезна“. ⁶⁶

Наричат го „Човекът – епоха“, „Властелинът на телевизията“, „Патриархът на БНТ“. Във филма „Незавършена история“ той сам казва за себе си: *„Проклет съм, защото изисквам“*.

Естетиката на Хачо – много провокативна във времето назад, днес е съхранена като еталон за класика. За него Телевизията – и като естетика, и като послание, и като продукт, като индустрия, като техника – всичко това е събрано в една мисия. Мисията на Телевизията. В този контекст – няма как Хачо Бояджиев да е случаен режисьор и случайна личност.

В разказите на всички, които са се докосвали до него, четем признанието, че трудно са издържали на темпото му. Те подчертават огромните мащаби на личността Хачо Бояджиев, широкия размах на работата му и едновременно с това перфекционизма му, дори в детайлите. Повечето признават, че е изпреварил времето с оригиналните си похвати за подготовка и реализация на проектите.

„Той успяваше да използва телевизията като мощен инструмент за създаване на радост. И признанието не закъсня – за няколко поколения Хачо беше персоналната емблема, направо синоним на малкия екран. Имаше способността и привилегията да не се съобразява с конюнктурата, включително и в личния си живот, пълен с жени и деца. Но най-голямата дама на неговото сърце си

⁶⁶ Василев, Кирил., „Чудото стана ежедневие“, сп. Театър, 1990, №1, с.30-32

*остана БНТ, за която като рицар се бореше до последния си дъх“.*⁶⁷

Заклучение

„Всички изкуства имат своето въплъщение, остават следи...Театърът е безследен...“

Айхенвалд

Със създаването на своята формула – телевизионен театър, телевизията променя художественото битие на театъра и успява не само да отдели театралния спектакъл от сцената като го „консервира“, но и да го преобразува и обогати чрез електронната си естетика. Телевизионният театър владее речника и на киното, театъра, литературата. Развитието му е подчинено на взаимодействието между различните естетически системи.

Тридесетгодишната практика на телевизионния театър показва, че *„...крилото му е голямо , че под него има място за различни жанрове и стилове, за всичко, което е направено талантливо и е родено от здрава идея“*⁶⁸

Въпреки добрите пожелания, както и категоричните успехи на определени творби, днес той не присъства в телевизионната програма. Този път последното „чудо“ – интернет, няма вина за това. Още повече, че все още броят на хората, ползващи само компютъра, е по-малък от този на пристрастените към телевизора.

През последните години обществената ни телевизия не изпълнява по задоволителен начин две от основните си функции – образователна и културна. Обемът на собствената продукция е под санитарния минимум. Може да се каже дори, че днешните медии не само не развиват

⁶⁷ Лозанов, Георги., в. Култура, бр.16, 27.04.2012 г

⁶⁸ Траянов, Асен., „Наистина ли изминаха 25 години?“, сп. Театър, 1985, № 10, с.35-37

култура, но и пречат. Гонейки единствено съмнителен рейтинг, те слязоха на нивото на средния, масов вкус, а често и прескачат по-надолу. Така една от основните и най-важни техни задачи – възпитанието на естетически вкус, остава неизпълнима.

За мен част от усилията, които могат да се направят за постигане на тази задача, е отново на екрана на БНТ да се завърне телевизионния театър. Разбира се, не в предишния си вид – нали затова съществува опитът – грешките да не се повтарят излишно. Телевизионната природа е такава, че унифицира вкусовете и превръща света в „едно голямо село“. Тогава какво по-добро, ако след умно направен подбор на спектакли от театралната сцена, завоювали високи художествени оценки, те бъдат излъчени на телевизионния екран. Полезно би било и да се адаптират известни произведения, за да могат младите зрители да се запознаят с драматургичното наследство. И не на последно място – най-доброто, направено през годините от телевизионния театър, от Златния фонд на БНТ, да се излъчи отново.

При наличната модерна техника, както и немалкият брой на творци със специално образование, смятам, че е въпрос на желание, воля и смелост театърът да заживее отново на телевизионния екран, защото винаги „ще съответства на човешката потребност от игра“ (Михаил Ром).

Правенето на телевизия не е нито лесно, нито безобидно дело. То показва своята огромяваща роля по-късно във времето, и то осезателно. Ако днес сме неграмотни и притежаваме безформен вкус, ако пошлостта и бездуховността се окажат на върха на личните потребности, за каква образованост може да става дума въобще? Борбата между истинското и пошлото изкуство е неравностойна. Не спирам да вярвам в идеята на Бернардо

Бертолучи, че *„Телевизията – най-могъщата медия, би трябвало да бъде един голям университет, най-голямата учебна аула, в която да се твори култура, да се предизвикват конфронтация, размисъл, задълбоченост“*.⁶⁹

Днес усещането е за загуба на коректив, за липса на хора с мащабно мислене, с капацитет, с воля да наложат интересни форми и качествено съдържание.

Животът и творческият път на Хачо Бояджиев са доказателство, че незаменими хора има. Той е такъв, защото не просто е заемал свободно място – той е създал своето. След него остава работата му, учениците му, зрителите... Знае ли някой колко пъти по БНТ са излъчвани спектаклите и особено мюзикълите, а колко пъти са били теглени от торент сайтове? Безспорно, сред безсмъртните ленти в нашето телевизионно изкуство, неговите творби ще заемат челно място.

В автокоментара към книгата си *„Българското кино. По следите на личния опит“*, проф. Вера Найденова защитава разбирането че *„[...]както художествената продукция, така и критическата рефлексия върху нея могат да се припомнят днес, ако без комплекси и с трезв поглед се отсява зърното от плявата“*. Така тя смята, че може да се избегне излишната идеализация, към която хората имат склонност и по-важно, ще се открият нужните елементи, които са *„необходими за постигане на континуитет, без който няма национална памет, няма история“*.⁷⁰

Мненията за Хачо Бояджиев са несистематизирани и противоречиви – способността да се оценяват реално не е голяма, поради малката дистанция от време. Уверих се и в

⁶⁹ Бертолучи, Бернардо., *Прелестно обсебен*, библиотека „Амаркорд“, ИК „Колибри“, С., 2016, с.259

⁷⁰ Найденова, Вера., *Българското кино. Последитеналичния опит*, ИК „Проф. Петко Венедиков“, С., 2013, с.8

друго, много рядко качество, той самият е най-големия си съдник.

За мен той се оказа от тези хора, които, колкото повече доближаваш, толкова по-необятни ти се струват. От всичко прочетено, изслушано и изгледано за него и от него, безспорното е, че е умен и проникателен, човек на живота, с нестандартно мислене и с неспокоен дух, без скрупули и предразсъдъци. Изобщо твърде широко скроен за догматичните и провинциални измерения на родната действителност. Надарен с чар и благородство, с педагогически талант, с чувство за хумор и самоирония.

И най-големите му врагове не оспорват едно – таланта. А за таланта Томас Ман има хубава и много точна за случая мисъл: *„Талантът не е нещо лесно забавно, не е просто умение. В корените си талантът е потребност, критично познание на идеала, вечна незадоволеност, което с жестоки мъки създава и засилва умението... Талантът е високо изискване. Тъжба. Несгода.“*

Истинският професионализъм не е само занаят, а и одухотвореност, прецизност, самокритичност. За всичко това е нужен и характер, защото талантливи хора има, но характери определено липсват.

Целта и смисълът на тези страници беше да се проследят и анализират важни феномени като телевизионния театър и неговия най-ярък и спорен представител – Хачо Бояджиев.

Приноси на дисертационния труд

1. Настоящият дисертационен труд е първия опит да се разгледа и анализира цялостно медийното явление телевизионен театър и творчеството на Хачо Бояджиев.

2. Научното изследване предлага теоретична обосновка на процесите и промените, които настъпват във времето с развитието на телевизионния театър и едновременно с това тя е подкрепена с мнения и оценки от практиците – актьори и режисьори, участвали в тези процеси.

3. Изследването откроява особеностите на основни телевизионни постановки на Хачо Бояджиев като се опира както на голям брой рецензии и критични бележки от времето на тяхното създаване, така и на личните спомени и оценки на актьори, с които са създадени тези спектакли.

4. Дисертационният труд засяга актуални в съвременната епоха проблеми за мястото и ролята на обществената телевизия у нас за изграждане на художествен вкус у зрителя.

Научна новост

Изследването е опит за изчерпателност на хипотезите за същността на телевизионния театър и ролята и мястото на Хачо Бояджиев в оформяне на неговия облик. В хода на изследването редица факти и мнения от историята на телевизионния театър и Хачо Бояджиев получават различен нюанс, други са обогатени, а трети – коригирани и интерпретирани по нов начин.

Публикации по темата:

1. **The Dramaturgy of TV theatre** , Scientific Research eJournal (ISSN; 1312 – 7535)

http://press.swu.bg/media/70613/tv%20_b.%20dilkova.pdf

2. **Телевизионните мюзикъли на Хачо Бояджиев**, „BG Север“

<https://www.bgsever.info/news/2019/08/29/плевенчанка-написа-докторска-дисерт/>

3. **Легендата – институция Хачо Бояджиев**, www.infopleven.com

<https://infopleven.com/%d0%bb%d0%b5%d0%b3%d0>

Summary

The subject presents for the first time collected and structured material related to the creation, development and end of TT in Bulgaria, its specific requirements and participants, as well as the creative biography of Hacho Boyadzhiev and the controversial evaluations of his television activity. The stated theme is considered as an integral part of the history of Bulgarian theater and BNT. This issue is also relevant as a story intertwined with the fate of many theater and television actors, as well as a state policy pursued for the purpose of education and culture. The study is an attempt to exhaustively hypothesize about the essence of television theater and the role and place of Hacho Boyadzhiev in shaping its appearance. In the course of the research, a number of facts and opinions from the history of TT and Hacho Boyadzhiev receive a different nuance, others are enriched and others are corrected and interpreted in a new way.

Декларация за оригиналност

Декларирам, че настоящата дисертация е изцяло авторски продукт и при нейното разработване не са ползвани в нарушение на авторските им права чужди публикации и разработки.

Биляна Дилкова