

## РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р АНДА ПАЛИЕВА  
НМА „Проф. Панчо Владигеров”

за дисертационния труд на

**ЦВЕТАНКА ГЕОРГИЕВА ПОЧЕКАНСКА**

на тема

**ИГОР СТРАВИНСКИ И ЕВРОПЕЙСКИЯТ МУЗИКАЛЕН ТЕАТЪР**

**МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ**

**(„ПРИКАЗКА ЗА ЛИСА” И „ЕДИП ЦАР”)**

с научен ръководител проф. д-р Албена Кехлибарева  
за присъждане на образователната и научна степен *доктор*  
в професионално направление 8. 3. *Музикално и танцово изкуство*

Насочването към творчеството на един от колосите на ХХ век, безмерно широко коментирано в световната музикалноисторическа и естетическа литература, при това върху примера на две от обстойно анализирани вече почти столетие на най-различни плоскости негови творби, за да се изведат нови тълкувания, е трудна и рискована задача.

Цветанка Почеканска се впуска смело в нея, изхождайки от своя практически творчески опит, свързан със специализации и постановъчни театрални решения в Италия и България. Тя е имала възможност да специализира театър в Университета във Венеция (*IUAV, University of Venice*), да работи в различни лаборатории – на Дж. Рока към фестивала „Video Sound Art” – Сан Колумбано; *Биомеханиката на В. Мейерхолд* при проф. М. Монета в Академия „Силвио д’Амико” – Рим; Театър „Но” с Моник Арно – Милано; в Клас Комедия дел’арте в „Teatro Atlante” – Палермо; Лаборатория за драматургия при проф. Ф. Брамбила в „Паоло Граси” – Милано.

В продължение на 14 години (2007 – 2001) Цветанка Почеканска е правила и собствени постановки на театрални спектакли в София

(„Крадецът” на П. Хаджиев в НМА) и в Италия – в Реджо Емилия („Анна”, „Финландия”), в Солофра („Три цвята тишина”) и преди всичко постановки на „История на войника” в театрите „Малибран“ във Венеция и „Дуе” в Парма. Тя е била и асистент–режисьор на Дж. Ла Бушардиер в проекта „Опероза” – „Дон Жуан” на В. А. Моцарт; на М. Е. Мексия – Испания в „Бохеми”; на доц. Нина Найденова в „Любовен еликсир”, „Дон Карлос”, „Магьосникът от Оз” и „Хензел и Гретел”. Автор е на сценарии и режисьор на късометражните филми „Сангрия”, „Двойно отражение”, „Ева”, както и на проект за пълнометражен филм „Един прекрасен ден”.

С този опит и практически инструментариум в ръцете си дисертантката има основателно самочувствието да пристъпи и към теоретично преосмисляне на проблематиката в произведения за музикален театър на Стравински, създадени в първите десетилетия на ХХ век. По собствените ѝ думи, мотивировката ѝ в избора на самата тема и разглежданата проблематика произлизат от нейната практическа работа по създаването на спектакъл по „История на войника” на Игор Стравински (Автореферат, с. 4). Но **обект на изследването** ѝ са две други творби, възникнали, според нейното определение, „между двете световни войни” (пак там), при анализирането на чиито драматургични особености тя си поставя като **основна цел** да потърси *обединяващ признак*, изхождайки от **хипотезата** за наличие *на общ белег* приложим и към други музикалнотеатрални произведения на Игор Стравински. (Тук обаче не мога да не отбележа, че „Байка”, макар и поставена през 1922, е написана още през 1916, във военните години, които композиторът прекарва във Швейцария, а между двете световни войни всъщност е неговият т.нар. „парижки период“, 1920 – 1939).

Двете произведения, посочени като основни примери на разработката, на пръв поглед веднага провокират въпроса на каква база би могло да стане тяхното съпоставяне/обединяване. Създавани в различни

периоди на композитора („швейцарски”, „парижки”); в различна социокултурна и политическа обстановка (военната 1916, следвоенната 1927); енциклопедични примери за преломите в полярно различната стилистика на „композитора на 100-те стила” – «Байка» по приказките из сборника на Афанасиев, наречена от композитора „весело представление с пеене и музика”, е още ярък отзвук от фолклорноархаичната стихия на „руския” период, „Едип цар” – еманация на неокласицистичната стилизация върху най-високата трагедия от античността; коренно различна езикова основа (руските текстове са преведени от Рамю на френски, от където остава и популярното кратко заглавие „Renard”, френското либрето на Кокто по Софокъл в „Oedipus rex” е в превод на латински); съвършено различен тип сценично действие (ярка динамика, почти абсолютна статика), различен арсенал от инструментариум, музикалноинтонационен език и т.н.

Фактически, Цветанка Почеканска избира два полюса в музикалнотеатралното наследство на Стравински, в полето между които разстила своята **основна хипотеза** – *„предположението за наличие на **общ белег**, приложим не само към тези две творби, но и присъщ за крайно своеобразните и оригинални музикалнотеатрални произведения на руския композитор извън балетния жанр, ситуирани в условия период между двете световни войни”* (Автореферат, с. 4). Тя е намерила безспорно сполучливия подход на извеждането на тези творби извън обичайната позната теоретикоаналитична конкретика, на по-висока интердисциплинарна плоскост, *„с интерес към проекцията на заложените в тях нови черти и отражението им върху развитието на западноевропейския музикален театър”*. /.../ *„**Основен довод са структурните изменения, които се откриват на драматургично ниво, както и тяхното проследяване при съпоставянето на двете основни произведения**”* (пак там).

Работата е конструирана в две големи части с общо седем глави, Въведение и Заключение, в обем от 250 страници – 239 страници основен текст, 4 страници приложения и 7 страници цитирана литература, включваща 104 заглавия на български, руски, италиански, английски и немски език.

Във въвеждащата в проблематиката на разработката **Първа част** се разглеждат причините за настъпващите промени в европейския музикален театър (Първа глава), трансформациите на съществуващите модели в музикалнотеатралната сфера (Втора глава) и влиянието на модерността върху европейския музикален театър (Трета глава). В **Първа глава** авторката обоснова своето донякъде нарушаване на приетата историческа периодизация, с цел *„да се достигне до едно задълбочено, многопланово изложение, в което /.../ прецизно ще се изследват самите взаимодействия между художествените идеи и концепции”* (с. 8). Очертавайки обаче виждането си за периоди и граници, дисертантката определя границата между първите две десетилетия като **начало** на нов централен период, а за негов **край** посочва средата на 30-е години, с мотивировката, че двете художествени тенденции – на експресионизма и неокласицизма – *„постепенно се изчерпват, с което се определя нова гранична зона в развитието на музиката на XX век”* (с. 12). Нека напомня, че точно в средата на 30-те години се появяват върхови творби на „класиците” на века (Хиндемит – „Матис художникът”, Онегер – „Жана д’Арк на кладата”, Берг – „Лулу“, Барток – Музика за струнни, ударни и челеста, Мартину – „Жулиета“, Шостакович – „Катерина Измайлова”, Пипков – „Янините девет братя“ и т.н.), с ярко изразени черти на експресионизма, а и на неокласицизма, в някои случаи дори в съчетание. Особено силно се активизира експресионистичната трагика във военните години, *пост-* или *нео-*експресионизъм се проявява отново и към 60-те години (Пендерецки и др.), а неокласицистичната идея за стилизация на старинни форми и типове

писмо се проточва и през целия ХХ век. Периодизацията е един от възловите проблеми за музикалните историци, нееднозначно решаван от водещите световни изследователи, поради особения стилистичен плурализъм на епохата, в която полярните тенденции съжителстват (напр. в 1912 се раждат и „Лунният Пиеро“ на Шьонберг, и „Свещена пролет“ на Стравински“, а в средата на второто „неокласическо“ десетилетие се появява „Воцек“ на Берг – кулминацията на експресионистичната опера) или дори се взаимопроникват. Но всъщност този въпрос е донякъде маргинален по отношение на основната проблематика на разработката.

Във **Втора** и **Трета глава** Цветанка Почеканска задълбочено и всестранно проследява, опирайки се и на обширна поредица публикации на авторитетни имена, самите процеси на трансформация в естетическата мисъл, във философията на изкуството, както и влиянието на модерността (с поглед към различните тълкувания на това понятие) върху европейския музикален театър. Тук са изведени и основни тенденции, особено важни за по-нататъшната разработка: *стремежът към автономия, крахът на хуманистичния идеал в изкуството* и *засилената тенденция към епизация* в театралната сфера, както и *идеята за играта* в отделните ѝ аспекти и въпросът за *загубата на единство*.

**Четвъртата глава**, посветена на „Байка“, предлага най-напред обширна панорама на авангардните търсения в руската култура, като творчески контекст, породил новаторските виждания на Стравински. Многогранно са разгледани новите явления в отделните сфери на изкуството, с акцент върху *принципа на монтажа*, възраждането на *балаганния* модел, спецификата на *руския авангард*.

Тук прави безспорно впечатление задълбоченият анализ на творбата на Стравински на няколко различни плоскости – текст, структура (с приложени таблици), театралнодраматургично действие, музика, изпълнителска специфика. При коментирането на отделните компоненти

на „Байка“ се очертават и някои моменти, проекции към музикалнодраматургичните особености на други творби на Стравински и преди всичко „Едип цар“ – *не-реалистичността*, ролята на медиатора (разказвач/четец) за дистанцирането, монтажът на отделни сцени, заместващ единното протичане на действието, фонична трактовка на текста със свободно променлив емфазис, принадлежност към епическия тип театрална драматургия.

В посветената на „Едип цар“ **Шеста глава** дисертантката се спира най-напред на смисъла на **мита** за новаторското изкуство на XX век, утвърждаването на **условния театър** и **ефекта на отчуждението**, като принципи на епическата драматургия, определяща спецификата на операта-оратория на Стравински. След това са разгледани особеностите на всеки детайл на творбата (промените в либретото в сравнение с оригинала на Софокъл, ролята на Спикера като структуриращ елемент и фактор за *де-драматизацията*, трактовката на латинския език, статиката на действието, типа декорация, деперсонализацията на героите чрез въвеждането на маски, номерната структура, стилизацията на музикални форми от минали векове, неокласицистичната „работа по модел“, символиката в музикалните характеристики на отделните образи, ролята на Хора, тембровата драматургия), като всеки един от тях е осмислен през призмата на „наличието и проявлението на една нова **епическа драматургия**“ (с. 136). Освен това Почеканска прави интригуващ опит за разшифроване на по-високо етично-нравствено ниво на самата трагедия на Софокъл и музикалната ѝ интерпретация от Стравински, отново привличайки обширен интердисциплинарен кръг от естетикофилософски, историографски, филологически, литературни и музиколожки тълкувания.

В **Шеста глава**, отново върху примери от „Едип цар“, теоретично се изясняват и обобщават спецификите на епичния музикален театър при Стравински (в сравнение с Брехтовите принципи) и е изведен **маркер** за

*епически тип театър* (с. 189). Неговото дефиниране дава възможност за „изграждане на единен ракурс към музикално-сценичните произведения на Стравински“ (с. 191), разтварящ пътя и към „История на войника“, чието подробно разглеждане в **Седма глава** носи потвърждение на тезата за епическата същност на хибридните опуси на Стравински. Като доказателствени примери тук са представени, макар и по-кратко, и пародийната стилизация на опера-буфа „Мавра“, и мелодрамата „Персефона“.

В **заключение**, въпреки някои забележки, искам да подчертая сериозната професионална стойност на изследването на Цветанка Почеканска. Тя ясно и категорично излага своите тези и убедително, мотивирано ги защитава в едно интригуващо и увлекателно изложение, с богат образен език, със задълбочено познаване и свободно собствено интерпретиране на конкретния музикален материал, съпроводено с компетентно теоретично осмисляне. Респектира и обширната разностранна литература, която гъвкаво, активно функционира в текста. Разработката има безспорно приносни качества и смятам, че отпечатването ѝ (след една внимателна правописна корекция) би било интересно и полезно за широк кръг специалисти в областите на театралната драматургия, музикознанието, както и за самите изпълнители.

Убедено искам да препоръчам на уважаемите членове на научното жури да присъдят на **ЦВЕТАНКА ГЕОРГИЕВА ПОЧЕКАНСКА** образователната и научна степен „доктор“.

9 май 2020

Проф. д-р Анда Палиева