

Боб Остертаг

Pierre Hebert, член сътрудник в работата ми, казва, че мярка за изкуство е дали може да се усети присъствието на тялото на артиста в произведението. Ако да, тогава е успешно, ако не - провал. Мисля, че това е важно проникновение. Много тясно свързано с въпроса за виртуозността, който аз разбирам като това, което се случва, когато някой достига такава лекота, боравейки с музикален инструмент, рисуващ четка или с какъвто да е, че интелигентността и креативността се изписват в неговите мускули и кости, и кръв, и кожа, и коса. То спира да съществува в техния мозък и се влива в техните пръсти и мускули и ръце и крака. Виртуозността не е на мода от много години, откакто появата на *punk rock*, *conceptual art* и други движения, наблягащи предимно на идеята, отколкото на изпълнението. Въпреки това виртуозността под някаква форма е необходим елемент за почти всяко изпълнение. Всички ние живеем в човешки тела. Всеки от нас преминава през ежедневието на нашата живот в реалността на телата ни. Борим се да ги накараме да правят неща, които искаме. Имаме болки и мъки. Познаваме радостта да използваме телата си по изразителен и чудесен начин, фрустрацията от слабостта и какъвто е, научавайки какви физически умения притежаваме, да караш колело, да спортуваш, да проявяваш сексуалност, всичко. Това е нещо, което е общо между всички нас. Така че когато представяш изкуство, което изглежда тялото извън рутинното към нещо необичайно чрез изкуството, това има дълбок ефект и е фундамент на всички изпълнения. Това не би да бъде ограничено в термина виртуозност в общия му смисъл, да речем, майстор цигулар. Има *punk rockers* които едва умеят да свирят на инструментите си, но чисто физическо присъствие на сцената, движение на тялото, глас, та дори само изражение на лице, са необичайни. Мисля, че много музиканти, работещи в електроника, са вероятно не много доволни от състоянието на електронната музика днес и решаващият липсващ елемент е тялото. Много от нас са се опитвали да решат този проблем през годините, но е всеизвестно, че нямаме успех. Как да положим тялото в изкуството, което си служи с технологията, каквото е електронната музика, или всяко изкуство с толкова много технология между физическото тяло и крайния резултат, е труден проблем.

Нов вид музика

Влязох в електронната музика в средата на 1970-а, свирейки на аналогови синтезатори, които тъкмо по това време станаха достъпни за лично ползване извън изследователските институти. Компютърната музика бе все още ограничена в грубо изработени програми, работещи на централните университетски компютри. Мисленето по това време бе, че тези електронни инструменти са толкова нови и различни - цялата тяхна методология и педагогика изглеждаше уникална - че те ще доведат до създаването на нов вид музика. Ние страстно търсихме контурите на този нов вид музика която никой не бе чувал. Днес (2002) ние все още имаме нов вид музика, която произлезе директно от електрониката, и по специално от компютрите: електронната танцувална музика. През цялата история на музиката, предшестваща появата на компютрите, ритъмът не е бил перфектен във времето поради ограничеността на човешката прецизност. Това бе добро, както и да е, нюансите в неясности в това как ритъмът бил изсвирван било едно от решаващите неща, даващи характерни белези на различните видове музика. Прецизният, перфектен във времето ритъм бил нещо

Human bodies, computer music

като идеална схема, която всеки имал в съзнанието си, но никога всещност не свирел. В еволюцията на джаза, несъответствието между тази идеална схема и това какво всещност свирели хората се превърнало в това, което наричаме *swing*, но няма музика в света, в която да няма някакви парченца *swing*. С компютърната танцувална музика, прецизната мисловна схема, таяща се нечути хиляди години в човешката музика, бе изтласкана напред, поставена в центъра и направена чувасема. Това е революционно. Това е *вид музика*, която не би могла да съществува без компютрите и е естествен продукт от използването на компютри за звук. Въпреки че не това бе което всички ние тогава очаквахме, компютърната танцувална музика покрива критериите на тази музика, която си мислехме, че се появява, но не виждахме през 1970-а. Всещност много от нас абсолютно ненавиждаме тази музика. Но ако погледнем отстрани за минута, ще видим, че не е изненада, че именно това е, което се получи. Помня когато първите MIDI-секуенсери (лесно управлявани софтуери за композиране на персонални



компютри) се появили и всеки казваше: „Е, това е яко, но звучи някак механично и никой изобщо няма да го слуша“. И тогава хората, правещи софтуери, се ангажираха с това как да направят MIDI-секуенсерите да звучат „човешки“. Но преди да успееят да решат проблема, се появи нова генерация от деца, които харесваха този *machine-like* звук, и ако софтуерните компании бяха открили начин как да направят секуенсерите да звучат по-човешки, никой нямаше да купува софтуера. Очевидно вкусът ни се нагажда по бързо от възможността ни да създаваме технологически нововъведения. Или поне вкусът на младите. Реакцията на музика с електронно прецизен бийт е най-обвързаното с поколението нещо, което съм наблюдавал изобщо в музиката или друга форма на изкуство. Не мога да се сетя за някой над 30, когото познавам да я харесва, със сигурност никой над 40. От една страна, танцувалната музика решава проблема на електронната музика чрез изпълнение поставящ музиката като събитие на втори план в това, което се случва. На хората не им липсва изпълнението, защото не това е на което обръщат внимание. Те или танцуват, или бърят на бара, или поемат наркотици, или нещо друго, но не са концентрирани върху представянето. Всещност тези, които правят електронна танцувална музика, отиват още по-далеч - да отклонят вниманието на хората от тяхното изпълнение, поставят екрани, светлинни шоуа, представят филми и видео и така нататък. Но някои биха спорили, че да правиш танцувална музика е заден вход, чрез който да се вкара човешкото тяло обратно в музиката - но това на публиката, не на изпълнителите. Така физическата връзка на представянето стават всички танцуващи, докато изпълнителите са скрити зад светлинни ефекти или машина за дим. Танцувалната музика стана така популярна, че промени самото значение на електронната музика в нашата култура. През 1970-а, бе прието че ако свиреш на синтезатор или се интересуваши от синтезатори, то ти си надхвърлил общоприетото, че правиш нещо креативно и необичайно. Ситуацията в момента е точно обратната: ако кажеш на някого, че правиш електронна музика, се разбира танцувална музика. Подобно, през 1970-а, въпреки че имаше само няколко вида изработени електронни инструменти, те бяха специално проектирани за създаване

на музика която бе далеч от утъпканите пътеки. Днес има широк и специализиран пазар за електронни музикални инструменти, почти всички от които са тясно свързани с танцувалната музика.

Кратък преглед

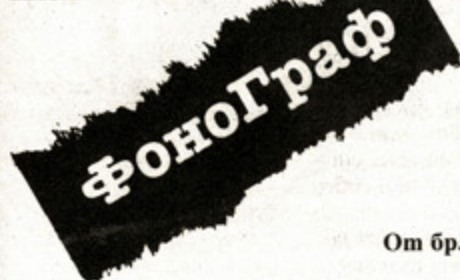
Неска разгледаме ранните дни на електронната музика, за да видим защо нещата се обърнаха именно в тази посока. Голяма част от ранната електронна музика бе *musique concrete*, композиции, създадени от колажи от звуци, записани на магнитна лента. Най-общо, това бяха студийни творби старателно сбрани - отрязване на части от лентата с ножче за бръснене и снаждането им обратно. „Изпълнението“ на тези творби се състояло от просвирване на финалната лента. В късната 1970-е аз направих някои опити да изкарам лентовата манипулация извън студиото и да я превърна в изпълнение чрез изграждането на уред от няколко магнетофона, които грубо можех да управлявам на сцената, но това бе малко пресилено. Вместо да ползват записан звук, аналоговите синтезатори генерират напрежение, което осцилира на аудио честота и оттам може да бъде чуто като звук, след като бъде усилено и изпратено към говорители. Един от начините да свиреш на тези синтезатори бе да контролираш формата, амплитудата и честотата на тези аудиосигнали чрез други източници на напрежение, които променят стойностите си достатъчно бавно, че да се усетят промените като отделни събития, вместо да променяш височината на тона и тембъра. Това бе много примамлива идея: тъй като формата на звука и формата на композицията могат да бъдат контролирани в същия

свят на автоматизирани волтажи, сложни и удивителни системи могат да бъдат създадени в самия синтезатор, който създаваше странно нова и различна музика. „Композиранието“ в тази ситуация означаваше задаването на връзки и параметри на синтезатора, както да задвижиш процеса който някой е заложил, и „свиренето“ на композиция включваше слушането на резултата и намесата в процеса, който си създаде чрез фино настройване на параметри и връзки, докато всичко се случва. Това е голяма част от това, което правих през 1970-е. Но докато повечето работещи в тази линия работеха сами или с други, които свирят на синтезатори, аз се преместих в NYC и се потопих в *downtown*-импровизираната музикална сцена, опитвайки се да развия умения, да създам процес на свирене на моя синтезатор така бързо и точно както сътрудниците ми като John Zorn (алт саксофон) или Fred Frith (китара) на техните инструменти. Друг абсолютно различен начин да свиреш на синтезатор, който също се разви по това време, включваше вкарването на конвенционален инструмент да генерира волтаж, който да може да контролира синтезиран звук. Клавиатури бяха създадени които преобладават натиска на клавишите към волтаж който синтезаторите могат да приемат. Не толкова успешни експерименти бяха направени, използвайки китари, барабани, и други инструменти, ползвани като входни устройства. Много хора, включително и аз смятахме използването на клавиатура за задънена улица, да използваш много технология, за да свиреш музика, която е лекота може да бъде изсвирена на пиано или китара. Пред ред клавиши, които изглеждат като от пиано и са поставени в поредица от 12 уникални ноти в октава, много хора разбираемо започват да мислят като пианисти и да мислят в конвенционални термини на хармония и мелодия. Но ситуацията тогава бе дори още по-лоша, за акустични инструменти, които не изпълняват никога две ноти по един и същ начин. Има твърде много променливи в това как пръстите или дъхът на някого всещност произвеждат звук. Дори само лека вариация в ритъма се превръща в решаващ нюанс, който оформя различни стилове в музиката, леки промени в звука от нота до нота се превръщат в решаващи за жизнеността на звука (поне за ушите на тези от нас които са израсли, слушайки музика от

преди компютрите). Невъзможно е да получиш такъв *wig nota* по нота вариация от синтезатор, и именно това е, което дава на конвенционалната музика свирена на синтезатори, характерния плосък механичен звук. Докато клавиатурите и китари, приложени към синтезатори работят за инкорпориране на синтезаторите, в конвенционалната музика по често *cheesy* начин, синтезаторите имаха потенциал за нещо много по-радикално. Изследвайки тази насока, означаваше да избърваш клавиатурата и да се научиш да свиреш комплексния вътрешен процес, който изглеждаше идиоматично присъщ на тези нови инструменти. Скоро след това цифровата технология се разви дотам, че всички процеси, които избървахме синтезаторите чрез волтаж, компютрите можеха да избършат с цифри, и нещо повече, по-точно, по гъвкаво и по-евтино. Дигиталните синтезатори и семплери заместиха лентовите устройства и аналоговите синтезатори, но разделението на двете между конвенционалната музика, свирена рутинно, от една страна, и по неортодоксалния музикално ориентиран процес, от друга, който бе развит от синтезаторите, се пренесе непокътнат върху *laptop*. Проблемът бе, и все още е, как да бъде въведено човешкото тяло в неортодоксалния начин на изпълнение, за което говорим. Бе достатъчно проблематично със синтезаторите: стоейки на сцената и внимателно движейки потенциометър на частца от инча, изключване на една връзка и включване на друга, и нито едно от тези неща нямаше връзка с директна промяна на звука, която публиката може да свърже със съответното физическо действие. С появата на *laptop* като инструмент физическият аспект на изпълнението бе сведено до седене на сцената, местейки мишката - влачейки курсора на милиметри. Версег дизайнерите на инструменти и програмисти това често е мислено като проблем на „контролери“, чрез което се мисли, че това, от което има нужда, е нов вид физическо устройство, управлението на което ще обедини по-подробно в този начин на изпълнение, отколкото клавиатура, китара, потенциометър или бутон. От години има много експерименти с „*а.термативни контролери*“ в изследователски студиа по света. Лично съм опитал много от тях: инфрачервени палки, таблети за рисуване, джойстикове и гейм-падове, видео-фреймове - всичко до което съм можел да се добера. Но въпреки годините изследвания и експерименти, все още няма нов инструмент, достатъчно сложен та да позволи всеки да развие дори рудиментарна виртуозност на него. Вярвам, че тази грешка се корени в самата предпоставка, че проблемът е в неадекватните контролери. По големият проблем е следният: какъвто точно ще контролираме с тези контролери, които искаме да изобретим? Софтуерът, за изпълнение, който съм направил аз, не изисква много входящи данни, за да свиря. Точно обратното, има нужда от съвсем малко. Мога да изкарам цяло представяне, правейки промени - много фини градации на само няколко променливи. Ако разполагам с някакъв наистина джиджан контролер, който не съществува сега не мога да си мечтая за него - голяма топка глина, в която да забравя ръцете си и която да стискам и разтягам, и да подхвърлям нагоре-надолу, и да захвърлям срещу стената, и да въртя около главата си, и тя да подава поток от много параметри които могат да бъдат цифровизирани и подадени към компютър - дори ако имам толкова нещо не знам как бих го използвал. Нямам софтуер който да използва всички тези данни, и не мисля че някой друг има. Проблемът е вграден в самата концепция на музиката: ако ние „свирим“, намесвайки се в движещ се автоматизиран процес, тогава повечето от това, което *върви*, не изисква влагане от изпълнителя, а фини намеси от страна на изпълнителя по-скоро дават композиционна свързаност на резултата.

слегва

Превода ИВАН БАЧЕВ



От бр. 15

Боб Остертаг

Различна посока

Има все пак някой ранни електронни музикални инструменти, които интегрират тялото по различен начин. Theremin, създаден от Léon Theremin през 1919, произвежда звуци използвайки осцилатори с нечувасма радиочестота, които произвеждат чувасма разлика променяйки електрическа мощност. Тази променлива мощност била създавана чрез местенето на ръка около антена, поставяйки тялото в звука по много буквален начин. Theremin бил много ограничен: можел да свири само един тембър, и това било достатъчно. След като изпълнителят имал контрол върху силата на звука и височината на тона, неговата употреба била ограничена до изпълнението на доста конвенционална музика, и през годините Theremin намерил ниша като инструмент за правене на призрачни ефекти за фантастични филми. Все пак, той остава като може би единственият електронен музикален инструмент, на който някой може да стане виртуоз. Clara Rockmore, станала истинска Theremin-виртуоз по всяка една дефиниция на думата, и представлявала на инструмента в концертни условия. Ключът тук бил използването на възможностите на кожата като централен елемент в контролирането на инструмента. Затова имало по-малко слоеве технология между ръката и звука, отколкото в другите електронни инструменти. Начинът, по който е генериран звукът и начинът, по който той е контролиран, са равнопоставен пакет, в който буквално някой може да промуши пръста си. Освен това, Theremin бил концептуално завършен инструмент, който не бил подложен на постоянни серии от ревизии, преработки и „upgrades“. Можело да посветиш години да научиш да свириш на него без да се тревожиш, че целият този труд би станал безполезен всеки 6 месеца заради някой „upgrade“ който да промени всичко. Най-успешният електронен инструмент до сега обаче се появява доста по късно: електрическата китара. Това дори не е „чист“ електронен инструмент в смисъла, че звукът не бива генериран електронно, а физически, чрез вибрираща струна, която след това бива усилена електронно. Обикновено в академизма този инструмент дори не бива включен в сферата на електронната музика, бивайки идентифициран с blues и rock and roll. Бил необходим геният на Jimi Hendrix да разкрие нов, различен от конвенционалния начин на използване на този инструмент и да насочи към един нов начин на свирене на един нов инструмент. Решаващата иновация на Hendrix's била, че свирейки много силно и стоейки близо до тонколони, той може да получи сигнал (микрфония), който да контролира по невероятен нюансен начин чрез позицията и ъгъла на китарата, тежестта и позицията на пръстите върху струните, дори чрез самата позиция на цялото тяло. В самата си експерименталност Hendrix направил най-успешната електронна музика до наши дни. Това е музика, която е невъзможно да направим, дори е невъзможно да си представим без електрониката и е трудно да си представим музикант на кой да е инструмент в кой да е жанр, който интегрира тялото си в самото изпълнение така пълно, както Hendrix. Гледането на филми с него сега е откровение; китарата и тялото му изглеждат като едно, и сякаш всичко от пръстите на краката му до косата му са въввлечени в оформянето на звука. Радикалният елемент в работата на Hendrix's бе впоследствие развит от Keith Rowe и Fred Frith. Те подхождат към електрическата китара много по

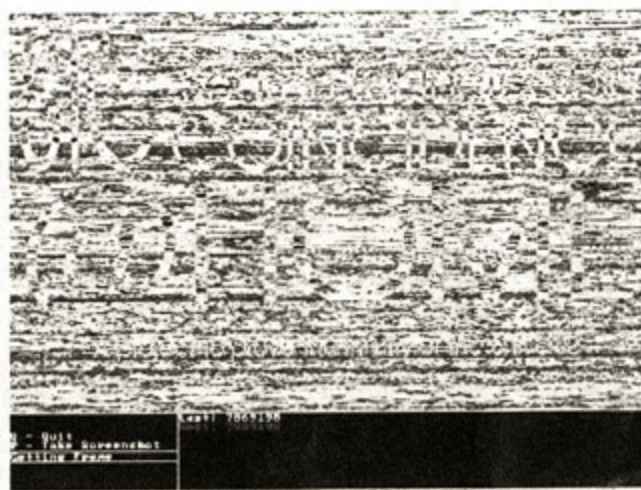
Human bodies, computer music

ясно преднамерено, изоставяйки цялата традиция на акустичната китара и започвайки отначало с идеята, че те не се занимават с китара *per se*, а с усилени вибриращи струни опънати над резониращо тяло, и използвайки усилването, дори леки смущения върху струната могат да бъдат превърнати в музикално полезен звук. Колкото и да е странно, електронната модификация на звука не е централна в работата на нито един от тези три музиканти. Hendrix използвал wah-wah педал, който е просто обикновен филтър. Когато за пръв път започнал да свири с Fred Frith, той не използвал електронно модифициране на звука изобщо. Въпреки че по късно можеше да бъде видян с много ръчни педали, които манипулират звука на струната по различни електронни начини, физическият контрол върху вибрацията

такива, каквито били на мода в академичната компютърна музика, правят проблема още по-лош, разделяйки задачите на произвеждане и контрол на звука - на двама души. Звукът може да бъде произведен от невероятно опитен музикант с майсторски контрол върху звука, но често това няма връзка при положение, че той не контролира всъщност финалния резултат.

Плодородна почва

Проблемът за интегрирането на човешкото тяло в изпълнението на музика, в която звукът е генериран от машини, остава доста проблематичен. Това не бива да е изненада. Това е фундаментално нов проблем: преди идването на машини които могат да автоматизират сложни процеси, не е имало изпълнение без тялото. Щом тялото не може да бъде извадено от този процес, кой не е трябвало да се тревожи как да бъде върнато обратно в този процес. Проблемът може да бъде точно датиран към момента, когато ранните пионери на лентовата музика за пръв път поставили магнитофони на сцената и анонсирани, че изпълнението ще се състои в натискането на „play“-бутон, обърканата публика се почесала по главата и се запитала: „Беше ли това наистина изпълнение?“



на струната и електронното усилване на същата останаха в центъра на неговата работа. В допълнение към електрическата китара грамофонът също се появи като интересен, хибриден инструмент с пионер Christian Marclay и сега е фокус на интензивни експерименти от цяла една генерация DJ's. Тук отново имаме звук, който е генериран физически: вибрацията на острие, докато то бива влачено по повърхността с вдлъбнатини. Отново решаващият елемент, който осигурява електрониката, е усилването, което придава смисъл на всяко едно фино ползване на повърхнината. Всеки друг електронен процес върху звука е просто *черешката върху тортата*. И накрая, отново имаме развитие, което е пропуснато изцяло от институциите за изследване на електронната музика, идвайки вместо това от популярната музика. Хора като Marclay и The Invisible Skratch Piklz са развили реални умения, които изискват много фин контрол и техника, нещо като виртуозност. Като противоположност на всичко това, подходът, подкрепян в средствата за изследване на електронна музика, бил да се процесват електронно конвенционални инструменти - да кажем - кларинетист, който изпълнява заедно с втори музикант, който стои зад компютър, записващ звука на кларинета и манипулиращ го по различни начини. С няколко изключения, тази насока на работа произвела смайващо неинтересни резултати. Музика която използва електронно генериран звук от синтезатори или компютри страда от проблема, че всъщност не можеш да си *втъкнеш пръста* в самият процес на генериране на звука. Хибридни инструменти като електрическата китара решават този проблем, използвайки звукови източници, контролирани с тялото, и усилвайки ги. Но акустично/електронни колаборации,

отново по различни начини, досега остава нерешен. Нито ще бъде. Заг цялата проблематика стои отношението между човешкото тяло и машината, което е в самата сърцевина на модерния живот. Това е което структурира нашето време и цивилизация. Това намира изражение във всеки аспект на нашето съществуване: работа, игра, здраве, репродукциране, война, любов, секс, политика и изкуство. Фактът, че музикантите не са се справили с това отношение, не индикира липса на въображение от тяхна страна. Не може да бъде намерено решение в смисъла на такова, което да накара проблема да изчезне. То може да бъде *преживяно* по различни начини. Това създава чудесен терен за изкуството и в частност за артисти, които работят по естествика като моята, която дава приоритет на усилото. Защото именно ние можем да изследваме този терен без катастрофални последици от създаването на оръжия, астрономическите цени за изследване на космоса, биологичното казино на генните технологии или ползите на хайтск-бизнеса. Ние може и да не успеем да *изпълняваме* с машините, но можем да *израем* с тях, което може би е най-доброто нещо, което хората могат да правят с тях в този момент на историята. Преодоляването на това пространство все пак изисква артистът който използва машини, да подхожда критично: не възхвалявайки технологията, а изпробвайки и изучавайки я, изследвайки проблематичната ѝ природа, изяснявайки и изчиствайки прераждението между технологията и тялото и така предлагайки тези просветления, които само изкуството може да даде, що се отнася до натурата на живота в зората на претото хилядолетие.

КАЛЕНДАРТ

(22.4 - 28.4)

26.4 пон., 19ч. - „Жера“ по Чехов
28.4 ср., 19ч. - „Вечеря за тълаци“ от Франсис Вебер
Камерна зала
22.4 чет., 19ч. - „А лангле“ от Юрий Дачев
23.4 пет., 19ч. - „Каптон 117“ от Емил Бонев
24.4 съб., 19ч. - „Правостояща комедия“ на Филип Трифонов
25.4 нед., 16ч. - „Смехотерапия“ от Попов, Кръстев и Вешим
26.4 пон., 19ч. - „О 2“ от Карл Джераси
28.4 ср., 19ч. - „Вернисаж“ от Вацлав Хавел

ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР „СОФИЯ“
тел. 9442485
Голяма сцена
22.4 чет., 19ч. - „Хотел между тоя и она свят“ от Ерик-Емануел Шмит
27.4 вт., 19ч. - „Сако от велур“ от Станислав Стратиев
28.4 ср., 19ч. - „Конят на Александър Велики“ от Стефан Цанев

Зала „49“
23.4 пет., 19ч. - „Кучката“ от Теодора Димова
24.4 ср., 19ч. - „Delete“ от Игор Бауершима

ТЕАТЪР „БЪЛГАРСКА АРМИЯ“
тел. 9872303
22.4 чет., 19ч. - 15 години „Смехоранчета“
23.4 пет., 19ч. - „Финале гранде“ от Камен Донеv
24.4 съб., 19ч. - „Буре барут“ от Деян Дуковски
25.4 нед., 19ч. - „Комедия на слугите“ на Стефан Москов
28.4 ср., 19ч. - „Огнено лице“ от Мариус фон Майнбург
Сцена-клуб
23.4 пет., 19.30ч. - „Мръсни думи“ по Чарлз Буковски
28.4 ср., 19.30ч. - „Пред заключената врата“ от Рачо Стоянов

ТЕАТЪР 199
тел. 9878533
22.4 чет., 19.30ч. - „Никой не знае, че съм куче“ от Алън Дейвид Пъркинс
23.4 пет., 19.30ч. - „Duende“ от Румяна Апостолова
24.4 съб., 11.30ч. - „Спяща красавицата по никое време“
24.4 съб., 19.30ч. - „Монолози за вагината“ от Ева Енслър
25.4 нед., 11.30ч. - „Храбрият шивач“ по Братя Грим
25.4 нед., 19.30ч. - „Живот х 3“ от Ясмина Реза
26.4 пон., 19.30ч. - „...И човекът стана жива душа“ от Дейвид Хър
27.4 вт., 19.30ч. - „Покер“ от Емил Бонев
28.4 ср., 19.30ч. - „Алхимикът“ по Паулу Коелю

НОВ ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР „СЪЗА И СМЯХ“
тел. 9875895
23.4 пет., 19ч. - „Мармалад“ /Театър „Улицата“/
24.4 съб., 19ч. - „Един мим разказва“ на Велю Горанов
25.4 нед., 19ч. - „Преспанските камбани“ по Димитър Талев
26.4 пон., 19ч. - „Дон Хил Зелените гащи“ от Тирсо де Молина /ДТ-Пазарджик/
27.4 вт., 19ч. - „Фенове“ от Емин Рахнев
28.4 ср., 11ч. - „Принцесата и свинарят“ по Андерсен /ДТ-Благоевград/
28.4 ср., 19ч. - „Слънчево с гръмотевици“ от Кен Лудвиг /ДТ-Благоевград/

МАЛЪК ГРАДСКИ ТЕАТЪР „ЗАД КАНАЛА“
тел. 9442448
22.4 чет., 19ч. - „Големанов“ от Ст.А.Костов
23.4 пет., 19ч. - „Поручик Бенц“ по Димитър Димов
24.4 съб., 19ч. - „Слънчево с гръмотевици“ от Кен Лудвиг
26.4 пон., 19ч. - Университет за зрители
27.4 вт., 19ч. - „Концерт за жаба и трупа“ от Аврамов и Вълдобрев
28.4 ср., 11ч. - „Аладин и лампата вълшебна“ от Сьин Сьински
28.4 ср., 19ч. - „Охранители“ от Джон Годбър

НАРОДЕН ТЕАТЪР ЗА МЛАДЕЖТА
тел. 9881753
22.4 чет., 10ч. - „Умник над умници, юнак над юнаци“ от Юрий Дачев
23.4 пет., 19ч. - „Секскомедия в лятна нощ“ по Уди Алън
24.4 съб., 11ч. - „Хитър Петър“ от Явор Спасов-Гюстерски
25.4 нед., 11ч. - „Пипи Дългото чорапче“ по Астрид Линдгрен
27.4 вт., 19ч. - „В полите на Витоша“ от Яворов /ДТ-Благоевград/

ТЕАТЪР „ВЪЗРАЖДАНЕ“
тел. 9875411
24.4 съб., 11ч. - „Куклата Барби“ от Майя Остоич
25.4 нед., 11ч. - „Принцесата и граховото зърно“ по Андерсен
25.4 нед., 19ч. - „Кандидати на славата“ от Вазов, предпремиера
27.4 вт., 19ч. - „В крупен план: Снежина Челебиева“

Съставител Асен Константинов

Преведе ИВАН БАЧЕВ

