

НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО  
„КРЪСТЬО САРАФОВ“

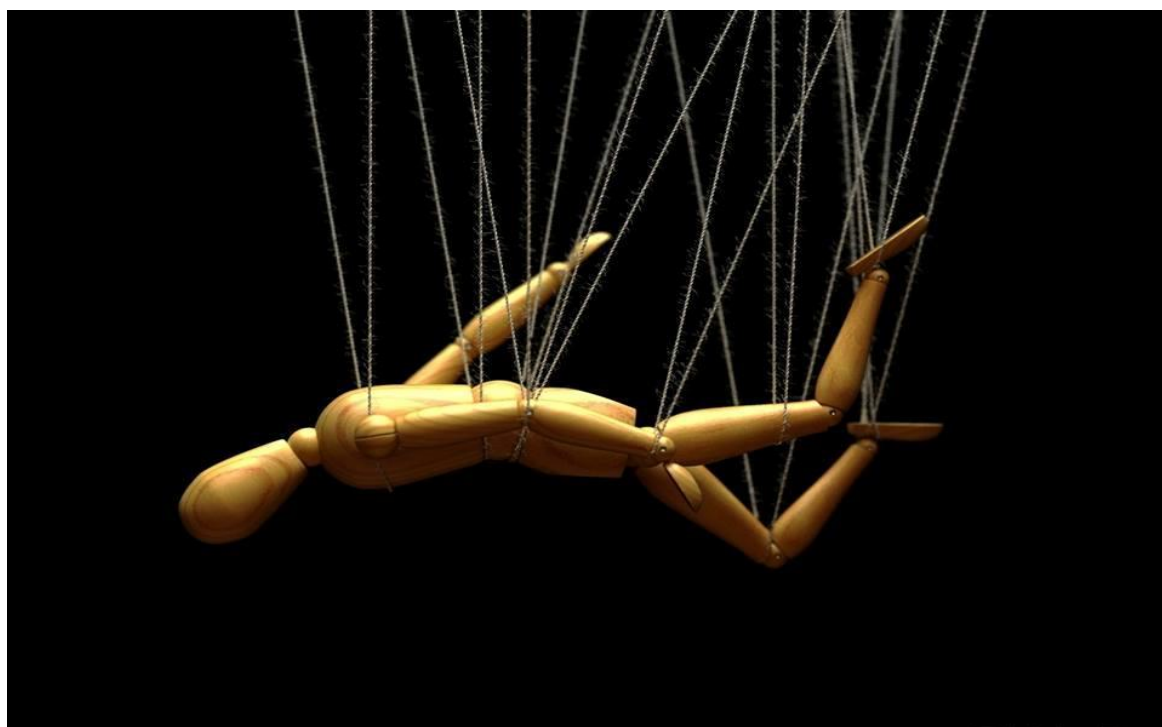
ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“  
КАТЕДРА „ТЕАТРОЗНАНИЕ“

**МИХАИЛ ИЛКОВ БАЙКОВ**  
докторант по театрознание и театрално изкуство

## **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд

на тема „СЪВРЕМЕННИ АСПЕКТИ НА  
КУКЛЕНО-ТЕАТРАЛНАТА ИЗРАЗНОСТ“



за присъждане на образователната и научна степен „доктор“  
научно направление: 8.4 Театрално и филмово изкуство

Научни ръководители:  
проф. д.изк.н. Камелия НИКОЛОВА  
проф. Славчо МАЛЕНОВ

София, 2017 г.

Дисертационният труд е обсъден на 22 ноември 2017 г. и насочен за защита от съвет на катедра „Театрознание“ при факултет „Сценични изкуства“ към НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ – София.

Дисертацията е структурирана в увод, три части всяка с по три глави, заключение и библиография на кирилица и латиница съдържаща 106 заглавия с цитирана и ползвана литература. Съдържа 200 страници.

## **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Настоящият дисертационен труд прави опит да дефинира и систематизира съществуващи в научното и творческото поле на кукления театър понятия, чието свободно ползване в различни контексти създава предпоставка за тяхното двойствено, а оттам и недостатъчно коректно, битуване. Тъй като в професионалния живот на съвременните изпълнителски изкуства, в т.ч на кукления театър като една от водещите форми в семейството на сценичните изкуства, са настъпили редица промени, изразяващи се преди всичко в появата на нови изразни средства, дисертацията следва надлежно да ги посочи и положи в логиката на определени театрални парадигми в мисленото за кукления театър. Текстът попълва определени липси в родното театрознание, систематизирайки вече съществуващите в обръщение теории и сценични практики и добавяйки нови такива.

## СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

В структурно отношение дисертацията се състои от увод, три части всяка с по три глави, заключение и библиография на кирилица и латиница съдържаща 106 заглавия с цитирана и ползвана литература. Съдържа общо 200 страници. В Увода се обосновава необходимостта от изследването и актуалността на проблематиката, посочват се мотивите за избора на темата, както и етапите, през които изследването ще премине.

### ПЪРВА ЧАСТ КУКЛА И КУКЛЕНОСТ

#### ГЛАВА I ПРОИЗХОД НА ПОНЯТИЯТА

Началната глава на труда е посветена на въвеждане и поясняване на основни понятия, термини и техники в кукления театър.

В първа точка – „Към дефиницията за кукла“ са изброени основни определения за понятието „кукла“ дадени от различни специалисти, които работят в областта на кукления театър.

Така, според М.М.Каральов, „Куклата е неодушевен, изкуствено създаде от човека инструмент“, а за да не се обърка театралната кукла, например, с музикалните инструменти, той добавя, че куклате е не просто инструмент, а „произведение на изкуството – художествен образ“. В окончателния вариант това звучи така: „...куклата е художествен инструмент за създаване на сценичен образ чрез сценично действие“<sup>1</sup>. В Речника на кукления театър<sup>2</sup> са събрани няколко дефиниции на понятието „кукла“. Важно е да се отбележи, че на английски език съществува определена разлика между „puppet“ и „doll“, която може да бъде доловена, но и двете думи в българския език преминават в превод „кукла“. И докато куклата-doll има функцията на играчка, то куклата-puppet има основно театрална функция. Според определението, което Хелън Биньон дава, куклата представлява: „Предизвикан от актьора неодушевен предмет, за който човешкото същество е намерило смисъл да му вдъхне живот“; за Пол МакФарлин, куклата е „Театрален предмет, движен от човешка сила“; за Маргарета Никулеску това е „пластическа картина, надарена със способността да играе и да представлява някого“. За Гордън Крейг, тя е „Буквара на актьора“. Според Ноа

<sup>1</sup> М.М.Королев. Искусство театра кукол. Основы теории. «Искусство», Л. 1973 г., с. 32, 33.

<sup>2</sup> Philpott. A.R. – „Dictionary of puppetry“, Macdonald: London, 1969

Уебстър това е „малка кукла или изображение, премествано от конци или друго в макетен театър; някой, който е под влиянието или контрола на друг“. За Бил Бърд „театралната кукла е неодушевена фигура, която е направена, за да бъде раздвижвана от човешка енергия пред публика“. Сергей Образцов – един от големите реформатори на кукления театър, дава следното определение за куклата: „Куклата е пластическо обобщение на живото същество – човек, елен или гълъб“. Истината е, че в практиката куклениците са много по-ангажирани с това да дадат вътрешна индивидуалност на героите си отколкото да дефинират понятията. За Уолтър Уилкинсън, английският кукленик, автор на „The Peep show“ и други формати, идеята за куклата като неодушевен предмет, контролирана от човешко същество не е правилна. Според него актьорът е в „ръцете“ на своите кукли. В „Речника на чуждите думи в българския език“ от 1992 г. с отговорен редактор Стефан Илчев, обясняват думата „кукла“ така: „дума от ж.р., произхождаща от латинската лексема „*sicullla*“ в първично значение на „качулка“.<sup>3</sup> Лозинка Йорданова отбелязва, че в народните представи образът на смъртта преминава във фигури на кукли. „Най-известна от тях е Мòравата или Мòрата, която в отделни обичаи бива погребвана, удавяна или изгаряна.“<sup>4</sup> За Елена Владова, „куклата изисква ярки динамични сюжети, умело съчетание на фантазност и действителност, условност и театрална заразителност на формата, богато въображение на актьори, режисьори, сценографи, способност да се одухотворява неживата материя и редица други допълващи ги детайли, които оформят куклената теория като своя.“<sup>5</sup>

Във втора точка – „Към дефиницията за кукленост“ е разгледано понятието *кукленост*, което се явява базисно в научния труд. Според Джина Павлова<sup>6</sup>, куклеността е по-скоро отношение, начин на мислене, което индивидът проявява както в ежедневието си така и в творческия си живот. За нея тя е отношение и начин на мислене. *Куклеността е подтикът към анимизъм и същевременно с това е средство за неговото осъществяване. Куклеността е вярата или играта на вяра в*

<sup>3</sup> Илчев, Ст. Речник на чуждите думи в българския език. София, БАН, 1992, с. 459.

<sup>4</sup> Йорданова, Л. Куклата в българската традиционна култура, София, Ave Vox, с.13.

<sup>5</sup> Владова, Ел. История на мисълта за куклен театър в България (1892-1972). София, БАН, 2000, с.76.

<sup>6</sup> Павлова, Дж. Естетически проекции на театралната кукла. Геа 2000, София, 2015, стр.90

*съществуването на живот и характер в неживата материя или в част от живата материя, където разумът не допуска характер или живот.* Темата за куклеността е разгледана и през други имена, които се явяват ключови в ситуирането на тема в научното поле. Сред тях са Светослав Камбуров-Фурен и Хенрик Юрковски

В трета точка от първа глава, трудът прави първа спирка върху фигурата на **Клайст** и неговото емблематично есе за „Марионетния театър“. То включва в себе си основните принципи за овладяване на куклата и връзката ѝ с актьора. Така актьорът за куклен театър е едновременно и актьор, и кукловод. И понеже куклата е онзи особен белег, който задава неговото майсторство, то кукленият театър също се определя като вид театър от изкуството на актьора с куклата и чрез куклата. Съществува следната закономерност изразена в това, че колкото и да се променя рефлексията на актьора с куклата и чрез куклата от времето, в което играе, основната връзка на актьора с нея и чрез нея остава непроменена, тъй като в основата ѝ лежи връзката на човека с инструмента като физическа страна и от друга страна връзката му с изкуството, доколкото куклата е произведение на изкуството. Обръща се внимание на основните три принципа на актьорското майсторство. Първият е, че *човекът е самостоятелна биоенергийна система*; второто е, че *куклата е вещь и машина (механизъм за водене)* със своя енергийна система и не на последно място, че механизъмът на куклата има своя енергетична система, която се свързва с бионергичната система на човека – биомашина, и в нея се трансформира човешката енергия. Изводът, който прави Клайст е, че по пътя на познанието тези три енергийни системи могат да бъдат свързани и използвани за най-високото проявление на духа.

В четвърта точка текстът обръща внимание на друга базисна фигура – тази на **Гордън Крейг**. Свръхмарионетката представлява за Крейг едно духовно творение на човека със своя вътрешна динамика и механика, които както той казва: *„По-скоро животът би следвало да отразява и наподобява духа, защото духът беше този, който пръв избра артиста да хроникира неговата красота.“*<sup>7</sup> Крейг призовава актьора-свръхмарионетка да изостави въздействието на емоциите, за да вникне и да достигне до онази, лишена от его идентичност, която е красива и величествена по своя първопроизход. За да е способен на това, актьорът трябва да се докосне до духа, при

---

<sup>7</sup> Craig, G. On the art of the theatre., Heineman, London, 1958. p.58

който липсва емоцията нарушаваща хармонията. Духът, изчистен от всичко, което е земна суета, ръководи тялото на актьора като свръхмарионетка. Творението на Твореца (актьора) се свързва с творението (куклата) или както синтезирано би звучала теорията на Крейг: „Актьорът трябва да си отиде и на негово място да дойде бездушната фигура *Ubermarionette*, както ние ще я наречем докато си извоюва по-добре име за себе си.“<sup>8</sup>

Втора глава, която носи заглавието „**Класификация и видовете кукли**“ условно е разделена на две части – едната се занимава с това да класифицира куклите като система, а втората ги подлага на анализ от гледна точка на тяхната социална функция. Още в самото начало са изведени и няколко базисни формулировки, които приемам за основни, когато говорим за дефиниране на кукла и куклен театър. Едната е на Бил Беърд<sup>9</sup>: „*Театралната кукла е неодушевена фигура, която е направена, за да бъде раздвижвана от човешката енергия пред публиката*“ – възможно най-краткото и същевременно с това конкретно определение на обекта на настоящото изследване. То дава основни характеристики на онова, което отличава театралната кукла от другите проявления на кукленост в сферата на онова, което дефинираме като куклен театър. Водеща за мен остава и дефиницията на проф. д-р Хенрик Юрковски, за когото: „*Кукленият театър е театър, чийто основен персонаж е кукла*“. Тази семпла, но изключително конкретна формулировка идва да покаже, че според големия полски теоретик и историк, кукленият театър е един специфичен вид сценично изкуство, в което вместо актьори, или заедно с тях, действат и кукли и тъкмо това е определящото.

Първата точка – Системи кукли, се разделя на четири подточки, които дефинират системите кукли спрямо водене. Така имаме изявени 4 вида кукли.

**А) Кукли, водени отдолу** – които от своя страна се делят на няколко под вида:

1. Ръкавични кукли – Основата на ръкавичните кукли е човешката ръка. Затова често се наричат и ръчни кукли. Една ръчна или ръкавична кукла е фигура, която използва като основа конструкцията на човешката ръка. Като система, това е една от най-лесните технологии. Самата кукла най-често се нахлузва на ръката на кукловода, като

---

<sup>8</sup> Craig, G. On the art of the theatre., Heineman, London, 1958. p.58

<sup>9</sup> Baird, B. The Art of the Puppet. Bonanza Books, New York, 1973

изпълнителят използва различни пръсти, за да контролира фигурата. Възможно е дори голата ръка да играе или да направи сянка. На пръв поглед тези кукли са за моментна импровизация, макар че украсените ръце могат да създадат и сценичен образ.

2. Явайки – Както и самото ѝ име го подсказва, за родина на явайката се счита о. Ява. Изключително популярна в Централна и Източна Европа в края на 40-те години след турнето на театъра на Образцов, нейната технология идва от Ориента. Главата ѝ има водач, а ръката на актьора е тялото на куклата. При ориенталския първообраз има водач, който е долу при самата кукла. Ръцете се водят с щеки, които се захващат към дланите свободно или в тесен улей вътре в дланта, за да дадат на ръката въртеливо движение, с което ѝ придават характерните жестове. Основните възможности на явайката се крият в нейните глава и ръце.

3. Долни марионетки – Счита се, че идеята за долни марионетки идва от театър „Каракури“, който използва огромни механични кукли. Оттам и от ориенталската явайка идва замисълът за кукли, които се водят с дърпане на конци. Главите са монтирани на пръчка и могат само да се въртят. Използването на пистолет-водач дава по-големи възможности за движение, макар да е трудно задържането на куклата над главата. Голяма част от долните марионетки са възникнали от желанието да бъдат напълно скрити щеките, които водят ръцете. При тази кукла актьорът не трябва да съобразява и съгласува всеки свой жест както при явайката.

4. Маняйка – При устройството на маняйката водачът в главата е като на най-простия тип явайки. Това съвсем не значи, че тя не може да има и по-сложен водач, но идеята е да се съчетае неживата материя на куклата с живата материя на истинската човешка ръка. Технологията тук е в изработката на костюма. Тя е в това, че и двете живи ръце на актьора са вътре в костюма на куклата и трябва да създават не само илюзия за обема на нейното тяло, но и да могат удобно да анимират. Ако е необходимо жестът на куклата да бъде подсилен, то пропорцията *глава-ръка* трябва да бъде в полза на ръката.

5. Марота – Това е кукла водена отдолу на пръчка, обикновено само една. Ръцете се мятат свободно, като се използва инерцията на движението им при танц. Като система кукли ползва образци от по-ранни системи. Двигателните възможности на куклата са силно ограничени. Маротата се състои от две части. Те са разположени на една ос и се движат единствено въртейки се една спрямо друга в различни посоки. Двете



ръкохватки се контролират от двете ръце на актьора, като се въртят една спрямо друга. Едновременно с това служат и да бъде носена куклата. Ръцете представляват само длани, висящи свободно на ръкавите, подсилени с ремък или кожена лента от дланта до рамото на куклата.

**Б) Кукли, водени отгоре** – които също се делят на няколко вида.

1. Марионетки – една от най-съвършените ранни системи, от която всяка съвременна конструкция е заимствала по нещо, без това да е навредило на интереса на публиката към нея. Класическата чешка марионетка е с твърд водач и позволява тесен контакт на актьора с куклата. Твърдата щека, която минава през главата, създава оста на куклата и дава възможност тя да върти глава, да сяда и да играе с ръцете, но не ѝ позволява да се покланя. Това движение е възможно с един заден конец или водач, който може да се върти над главата. Възможно е по-богато движение на главата и ако водачът се сложи на гърба на куклата. Технологиата е често срещана при Кашпарек и изразява характерното движение на този образ. Интересен е случаят на марионетката с твърд водач в нейния индийски вариант. Там и конците на ръцете са заменени с твърди щеки. Движението на главата на куклата, висяща на врата на актьора, се предава от главата на актьора.

*Марионетките на конци* – Контролът се осъществява от разстояние посредством конци, свързващи уникален контролиращ механизъм със сложно конструирана кукла. Свързани един с друг детайли, висящи свободно на конци, които от своя страна са закачени с водач. Той има функцията да отпуска или издърпва автономно всеки отделен конец, или да извърта цялата система по вертикалната ѝ ос, от което всички привързани към това устройство детайли ще повторят синхронно движенията му. Марионетката би могла да бъде разгледана като махало или система от махала, обединени в обща конструкция с постоянно взаимодействие между детайлите. От своя страна, всяко махало може да бъде извадено от равновесното си положение, благодарение на външни сили до момента на тяхното прекратяване. Пуснато свободно, то ще се стреми да възстанови равновесното си положение. Според Мирослав Цветанов<sup>10</sup>, взаимодействието между различните детайли в марионетката никога не

---

<sup>10</sup> Миро. Алхимия на кукления театър. София. „Златното ключе“, 1997.

престава. Така се създава не само техническа, но и психо-емоционална връзка между актьора и куклата.

### **В) Кукли, водени отзад – с три под примера**

1. Манекен – Алоис Томанек нарича *манекен* куклата, водена отзад. Според него в съвременния куклен театър, в който актьора стои до куклата, предмета, реквизита, манекенът е една от най-използваните техники. Пример намира в японския театър Бунраку, в който видими актьори водят куклата-манекен пред себе си. Популярността на тези кукли, той открива в непосредственото им и леко овладяване, което не изисква особена техническа работа. В класическия куклен театър тази кукла не съществува. Нейното развитие започва с развитието на т.нар „театър на черната кутия“. Технологиите на манекена е най-разнообразна. Като се започне от предмети или детски кукли просто държани в ръцете на актьора и се стигне до сложни механизми, заимствани от явайките или марионетките. Куклата може да се движи с щеки отзад, които имат смисъл в театъра на черната кутия, за да държат ръцете на кукловода извън светлинното поле, в което са куклата и реквизита.

2. Механични кукли – В търсенето на нови форми за общуване с публиката, неминуемо се стига до преливане на идеи от различни области. Типичното за куклата очарование отстъпва пред стремежа тя да бъде максимално анимирана – подвижни очи, говореща уста, близки до живите ръце и мимика. Още в древността, за целите на религиозните обреди са създадени изцяло механизирани кукли от сребро, глина или дърво.

Особена форма са и куклите от Виетнам, които са представители на водния театър. Кукловодите стоят във воден басейн – в къща от тръстика и през пролуките водят куклите на дълги пръти с поплавци. Водачите са скрити под водата. Представят се главно случки от живота.

Особеното при механичните кукли е, че на практика всяка кукла си има своя специфична система. Според нуждите и постановъчно-технологичните задачи, куклоконструкторът създава система от механизми и гнезда за управление, удовлетворяващи всички двигателни изисквания за конкретния персонаж.

3. Бунраку – наричан още нингьо дзьорури или джоорури (*ningyo joruri*), име отбелязващо произхода и същността му. Нингьо означава кукла, а дзьорури е названието на стил наративно монотонно пеене под акомпанимента на триструния

шамисен. Заедно с кабуки, бунраку се е развил, като част от културата на търговската прослойка през епохата Едо (1600–1868). Въпреки че използва кукли, той не е детски театър. Много от неговите най-известни пиеси са написани от великия японски драматург Тикимацу Мондзаемон (1653–1724). Куклите за представленията Бунраку се изработват в размер  $1/2 - 2/3$  от човешкия ръст. Всяка кукла, като правило, се води от трима кукловоди. Най-опитният от тях управлява движенията на главата (очи, вежди, уста) и дясната ръка на куклата. Вторият кукловод движи лявата ръка, а третият – краката ѝ. Самите кукловоди са облечени в черни дрехи и качулки, скриващи лицата (курого). Няколко минути след началото на представлението зрителите престават да виждат кукловодите – тяхното внимание е съсредоточено изключително в движенията на куклата. Когато в ролята на първи оператор играе известен артист, му се позволява да не закрива своето лице под черния капишон. Представлението се озвучава от гласа на певеца-разказвач – гйдаю и ритмическия музикален акомпанимент на триструнния шамисен и барабани.

### **Г) Специални кукли**

1. Мимически кукли – При тези кукли може да се говори за идеи почерпени не само от други системи, но и от физиологичните особености на ръката на човека. Тя вече е част от куклата, нейна жива механика. Този опит съчетан с възможностите на различни материи прави възможен контрола и върху мимиката на лицето на куклата. Наблюдава се конструкция, която като система в кукления театър носи името мимическа кукла. Съжителството между биологичния елемент и куклената технология създава възможности, които в нюанси са почти неповторяеми. Благодарение на внимателно издълбаните в меката материя гнезда, пръстите на кукловода управляват мимиката, мачкайки и отпускаяки материята на лицето. Мимическите кукли заимстват твърде малко от другите системи. Тяхната характеристика не е свързана с механизми и сглобки, а по-скоро с възможностите за контролирана деформация на материята на лицето, откъдето идва и името им. Ако материята е вата или прежда – скулптирането се извършва подобно на метода за антропологична възстановка, т.е. отделни, съшити и натъпкани с вата трикотажни парчета, според задачата за специфична куклена анатомия. Отредената водеща роля на главата предопределя независимостта на тези кукли от паравана. Възможността да се бръкне в главата не само отдолу, но и отзад дава възможност на тези кукли да бъдат анимирани навсякъде.

2. Кукли за черна камера – При куклите за черна камера остава напълно невидимо за зрителя анимирането на куклата. Технологически това се дължи на оптичните ефекти на светлината и тъмнината. При куклите за камера обскура за първи път се дава отговор на въпроса как актьорът да стане невидим. Създава се сцена тип *черна кутия* и специално насочено осветление. Основно влияние оказват тук закономерностите за поглъщащите и отразяващи повърхности. Задачата е единият от два стоящи един до друг обекти да е невидим, а другият видим за зрителя. Знае се че черният цвят най-силно поглъща светлина. Сцената трябва да бъде облечена в матов, черен плюш. По отношение на обектите разположени във вътрешния ѝ обем, решението е в същия дух – невидимите обекти са покритие от черен плюш, видимите облечени в светлочувствителна, отразяваща повърхност в светли тонове. Така, когато сцената е облечена в черно и актьорите също, при подходящо осветление на сцената, актьорът изчезва и остава само движещата се ярко осветена кукла. Вече не е нужен параван, а куклата може да се анимира навсякъде в пространството.

3. Кукли за маса – Куклите за маса са хибридни форми създадени чрез заемки и прекомбиниране на някои от описаните вече системи. Свързва ги това, че се анимират открито пред зрителя и играят върху повдигнати терени на самата сцена, подобно на куклите за черна камера. Появяват се и някои нови технологични решения в механиката, например кукли, чието тяло е условен обем, създаден от навитата по определен начин пружина, по подобие на някои играчки. Това тяло дава допълнителни възможности в пластиката, непостижими за плътните материали, но не бележи развитие и си остава на ниво играчка.

4. Кукли-самар – Интересна кукла е куклата-самар. Представлява огромна кукла, която се носи на гърба на актьорите като самар на раница, а главата с водач-пистолет като на явайка е прикрепена към главата на актьора.

5. Кукли на прът – Старанието да се овладеят огромните кукли от един кукловод дава решението за кукла на прът, носена като знаме на кръста. С такива носачи се срещат и тежки марионетки с долно водене.

6. Импровизирани кукли – При импровизираните кукли е по-сложно да се говори за технология и система. Раждането на специфични технологични открития, на материали създаващи живот за персонажите и средата в сценичното пространство води до раждането на този вид кукли. Това са импровизираните кукли, т.е тези, които се създават пред очите на публиката от най-различни материали. Достъпът до технически възможности и информация, боравенето със законите на сцената и познанията за системите кукли и не на последно място натрупаните лични наблюдения за физични закономерности осигуряват свободата на фантазията. Тя позволява подсъзнателно използване или пък рационално игнориране на всички взаимозависимости, свързани с подчиняване и анимиране на материята.

7. Медийната кукла – Според Павлова се налага да бъдат уточнени някои от основните характеристики на куклата, които я разграничават от другите видове (като куклата за игра или автомата, например) и които трудно могат да се открият при медийната кукла, като: материалност на куклата (възможност тя да бъде докосната); едновременност на действието с нея (водена ли е тя от кукловода в реално време); взаимодействие на куклата с другите кукли на сцената, с кукловода и публиката. Джина Павлова определя медийната кукла като: *кукла, която изразява себе си в зрелищна медийна среда като филм, видео и компютър*<sup>11</sup>. Най-общо могат да се разграничат според нея три типа кукли:

- куклите от традиционните куклено-анимационни филми;
- аниматронните кукли, участващи в игрални филми;
- и куклите, създадени чрез метода на компютърната графика, които се срещат във всички видове зрелищни медии (видео, филм, компютър).

Във втора точка – „**Видове театър спрямо социалната им функция**“, отново текстът се спира на няколко под точки.

А.) **Рождественият театър** – Едва ли от позицията на съвременните представи за куклен театър бихме могли да определим рождественият театър като куклен, но нещо сходно на него представлява онова, което се прави в католическите църкви. По време на празнуването на Рождество Христово на олтара се поставя дървен сандък без предна

---

<sup>11</sup> Павлова, Дж. Естетически проекции на кукления театър. София, 2015, с.65

стена, в който се композира с кукли група представяща главното събитие на празника. През Средновековието в католическите църкви става ритуал на Коледа да се поставя дървено сандъче, в центъра на което се поставя малка ясла и в нея слама и кукла на бебе. Над яслата се окачват позлатена звезда, а до нея се нареждат фигурките на Мария и Йосиф, овчарите, вола и магарето. С времето този обичай навлиза и в домовете, а с излизането му от пределите на църковния олтар се достига до нещо много повече – необходимостта обикновените хора да изготвят фигурките-сантони<sup>12</sup> за домашните рождествени крещи. С този занаят се занимават цели семейства, които продават фигурките на специални панаири.

1. Вертепът – Сред полското население е по-познат като „шопка“, при беларусите като „батлейка“. Шопка идва от „шопа“, което значи „навес, обор във вид на навес“, а етимологията на батлейката идва от промененото название на град Бейт-Лехем или както е познат днес – Витлеем. Вертеп на старославянски означава „пещера“, като обяснението идва от това, че Витлеем е разположен в планините, а в древността именно в скалисти склонове или пещери са се изсичали жилищата и други стопански помещения за обитаване. При вертепа под всяка сцена се намира кухо празно пространство, закрито откъм страната на публиката, но открито от тази на актьорите, откъдето се и водят куклите. В пода на всяка сцена са изрязани дълги канали, в които прокарват водещата щека. Тя се спуска в празното пространство, а кукловодът води куклата на сцената. За да останат скрити прорезите, подът се покрива със заешка или друга кожа. Размерите на сандъчетата са с височина 1,5 м., метър широки и ½ метър дълбоки, а самата сцена се осветява с малки свещи. Рождественските представления от този вид придобиват популярност и сред православно население на Беларус и Украйна, като някои от тях опитват да ги пренесат далеч чак до Сибир. В Централна Русия и зад Урал, обаче, този театър не придобива широка популярност и винаги е назоваван с украинското му название „вертеп“.

2. Шопка – При полската шопка, в сравнение с нейния първоизточник – призеπιото, пиесата се развива. Какво значи това? Освен епизода с поклонението на младенца, тя обхваща ред от последните събития по евангелския разказ след рождението на Исус, до смъртта на цар Ирод, при което смъртта се представя като разплата за избитите младенци, а след нея започва веселието състоящо се от битови и

---

<sup>12</sup> Santon (фр.) – малък светец.

танцувални номера. Подборът на тези сцени варира в различните области и при различните народи не е тясно свързан с Библията. Шопките копират архитектурата на полския католически храм – кастела. За разлика от него, украинските вертепи и белоруските батлейки са по-семпли като архитектура и приличат на двуетажна къщичка с покрив. Сцената на вертепния театър се състои от два етажа – на горния се показва поклонението над новородения Исус, а на долния – епизодите с Ирод след смъртта, на който е светската част на представлението. При украинските вертепи не рядко се появява и герой – част от тази светска част.

**3. Ретабло** – Това представлява рамка, която съдържа декоративни панели. Произходът и името се свързват с облицовката от предната страна на олтара. Това съоръжение, което е във форма на кутия с оцветени вратички поделена на малки пространства, е на три етажа, като във всяка са настанени малки дървени фигурки. Някъде тези фигурки са декоративни, но има и такива, които се движат и са механизирани. Ретабло представлява сложна, симултанна сцена в духа на готическата визия, която включва в себе си много пространства изпълнени с предмети-фигури. Те именно са разположени така, че да разкажат живота на Исус и неговата майка или за този на други светци. За начало на ползването на този тип куклен театър се поставя времето на базиликите в романския стил.

**Б) Ритуално-обредния театър** – обредът е колективно творение на общността, което има духовно-телесна същност. В тази ниша се полага и обичаят, който също има своя вътрешна конструкция. Той продължава да задоволява определени потребности, които в цялостното еволюционно развитие вече са разрешени за общността чрез ритуала. И макар изкуството като част от културата да намира своите корени в ритуала, неговият съществен произход започва от обичая. Пред-играта, а по-късно и сама игра се съдържат в обичая. Всички предмети като мисъл, слово, ритъм, цвят, движение се съдържат в ритуала, но те го обслужват като материален и ирационален състав, а не като идеален такъв. Според Елена Влагова *„театърът се оформя като театър, когато ритуалното действие, проведено в иреалността на обряда, започва да се реализира като действие във видимия свят и оттам отново се връща и провежда в обичая отчасти ирационално – отчасти въображаемо действие“*<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Влагова, Е. Благословия на куклите. София, САБ, 1997. стр. 12

**В) Народният (фолклорен) куклен театър** – Народният куклен театър в България е запазил в себе си множество уникални по рода си системи кукли, за които не стана дума до момента. Това са кукли от листа и цветове, от кърпи и сенки на кукли от голи ръце. Той е част от вече добре развитите системи в куклената ни култура като ръкавичните кукли, тези на пръчка, марионетките или механичните кукли. Кукленият народен театър се създава като форма на занаят, а не пряко в изкуството, тъй като отделянето му от обичая и ритуала не е категорично. Публиката на този вид театър е същата, която е и при ритуала и театралната игра-забава – възрастните и децата от общността. Това идва да покаже, че той не напуска пределите на ритуала или обичая, в които се извява. Разиграва се най-често в двора, махалата, пред огнището – места, които се превръщат в негова сцена и зрителна трибуна. По-особено присъствие в българския народен куклен театър имат куклите „ченгии“ и „кукли на сандъче“. Ченгиите представляват повторение на познатите в Западна Европа кукли на дъсчици (à la planchette). Българските ченгии представляват две мишлета, които имат две подвижни човешки крачета, свързани с телче, промушено през таза. Торсът и главата са изработени от късче дърво. Главата е мишкоподобна. Когато ги разиграва кукларят пъха два-три пръста на дясната си ръка в халката и свирейки подръпва, раздвижва куклите в ритъма на музиката – било то хоро или ръченица.

**Г) Детският театър** – Предполага се, че за начало на детския театър може да се приеме 1921 г. Това е годината, в която изтъкнатия театрал Константин Сагаев създава първата българска драматическа школа за обучение и усъвършенстване на артисти и режисьори на базата на Виенската и Берлинската академии. Тогава се заговоря за детски театър. Преди това българското театрално дело е тясно свързано с обучението на артисти за възрастни. В своята книга „Българската драматическа школа“ Сагаев пише: *„От самото началото школата беше в тесни връзки с Министерството на просвещението. Аз считах за свой дълг да донасям за всеки най-малък успех, а също и за възникващите пречки. През пролетта на 1922 г. се учреди и първият „Театър за деца и юноши“<sup>14</sup>.* Сред най-важните етапи в развитието на детския театър в България е организирана през 30-те години на миналия век от Николай Фол „Детска театрална школа“, в която деца играят за деца. Това става след като се връща от Германия, където

---

<sup>14</sup> Сагаев, К. Българската драматическа школа основана от К. Сагаевъ, София, 1934.



получава театралното си образование. Основната му идея е децата да играят и ролите на възрастните в пиесата и по този начин да предадат своето отношение и разбиране за тях, като същевременно не се насилва детската природа. Възгледите му обхващат едно по-широко разбиране на театралното възпитание, което подготвя не само бъдещи актьори, но и почитатели и познавачи на театъра.

**Д) Кукленият театър за възрастни** – Кукленият театър за възрастни е особена сценична форма, която комбинира в себе си определен изходен материал на кукления театър като сценична форма и степента на сложност, с която той е поднесен отклонявайки се главно в посока на таргета, за който спектакъла е предвиден. Сложността в дефинирането на това определение идва преди всичко от трудността да се назове кое именно превръща един куклен в спектакъл в такъв за възрастни – дали това е материалът (пиеса, роман, драматизация, екранизация), дали това артистите, които изпълняват пърформанса (обучени в школата на т.нар „драматичен театър“) или е комплексността на представянето на завършения спектакъл (разбирано най-често в посока на сложността и дълбочината на режисьорското решение).

#### **Е) Образователен и терапевтичен куклен театър**

Образователния и терапевтичен театър е театър, която фокусира в себе си средствата и ресурсите на психологията и актьорското майсторство и обединявайки ги се стреми да превърне натрупаните знания, умения и методологии в един завършен терапевтичен куклено-театрален акт. Тази вид театър има за цел да превърне теоретичните познания в практически, съобразени с научните параметри на психологията. Едно от базисните условия е работата в екип с психолози, които дават отговори на въпроса *какво*, а същината на актьорската работа е да отговори на въпроса *как*.

Образователният театър е изкуството, което запознава детето с другите видове изкуства. Той се дели на:

А) Компенсиращ – има предметно-визуален характер и е свързан с някое от другите изкуства. Целта е максимална ангажираност към темата, без да бъде дидактичен.

Б) Развиващ – целта на този елемент от образователния театър е натрупването на социално-обществена култура и осмисляне на някои от основните елементи изграждащи човека. Това са: моралните норми, уважението и самоуважението, културата на взаимоотношенията. Натрупване на понятия и навици за откриване на верния път за общуване в обществото.

В) Обучаващ – има за цел формиране у децата на нови навици. Неговата насоченост е по-скоро към деца със забавени реакции и трудно възприемащи средата, условията и материала.

В Трета глава, която носи името **„Предметът-кукла и човекът кукла“** обръщам внимание на няколко особено важни фигури и техните достижения в изкуството. Намирам за особено важно когато говорим за театъра на предмета и предметността в кукления театър да се спрем отново на знакови имена, които имат пряко отношение в развитието на куклено-театралната изразност в тази посока. Един от тях Филип Жанти. Нека първо кажем какво е „театър на материала“? Трудно е да се датира сценичната форма *театър на материала* с определена точност. Все пак в края на 90-те години различни творци в Европа, които по професия са куклени артисти в огромната си част, са започнали да използват материали и природни елементи по нов начин. Материята става сценична метафора за изразяване на вътрешни или междучовешки конфликти като самота, отчуждение, фобии, страхове, любов и др.

Първата основна фигура, на която се спирам е Филип Жанти. Той е сред най-ярките фигури, които работят в естетиката на театъра на материала. В неговите спектакли театралните послания рядко са ясни и четими за публиката. Метаморфозата на материала и на куклата нарочно е объркваща, шокираща или комична. Тя излиза от логиката на реалния живот, за да говори за логиката на съновиденията. Трансформациите на материала в естетиката на този артист не водят до някакъв четим драматургичен извод, макар че носят в себе си тема и проблем. Те са метафори на някое човешко чувство. Ако може да се търси послание то би било в желанието на артиста да накара зрителя да се обърне към себе си и да пътува във вътрешния си свят. Спектаклите на Филип Жанти са силно синтетични – театър на материала, модерен балет, антропоморфни кукли, модерна пантомима. Обединява ги това, че артистът възприема всички тези форми като начин да се изгради визуален сценичен език, отговарящ на логиката на човешките сънища и вътрешни конфликти. В представленията могат да бъдат открити повтарящи се образи и похвати. Замяната на един образ с друг е важна част от работата на Жанти. Как един предмет се трансформира в друг.

Втората базисна фигура е на Ив Жоли. Той започва своята работа в парижките кабарета. Кабаретната публика изисква избрани теми, те много бързо я отегчават, заради това кабаретните артисти се налага непрекъснато да търсят нови форми. Ив Жоли започва своя път на кукловод в период на окупация. В началото си служи с „класически“ кукли – човекообразни, съгласно съществуващите навици. На фестивала в Букурещ, все пак, изнася представление, което корено променя самото понятие кукла и разбирането за куклен театър. На сцената излизат ръце, предмети, плоски фигури от картон, използвани за представяне на кратки и малко повече банални истории. Ценността на представлението все пак не е в неговата фабула, а в метафоричния начин на предаване на събитията и този начин, всъщност, се оказва главната тема в изпълнението. Неговата програма показва нов път на много кукловоди, дори и на онези, които не са се занимавали с кабаретни програми. Използването на предмети (чадъри) като алегория на човека има много примери в литературата, а най-вече в приказките. В кукления театър Жоли е първият, който прекрачва с тях границите на табута за иконична стойност. Предметите представляват иконична опозиция на човека, те са негово отхвърляне.

Театърът на „Муменшанс“ започва в Швейцария през 70-те, като трупа от трима артисти и хипита с контра-културни идеи. Флориана Фрасето, Андре Босар и Берние Шурх използват рециклирани вентилационни тръби в гигантски форми, в които могат да пълзят вътре и да ги анимират на сцената. Те използват рула тоалетна хартия, кувари, тиксо, топки от глина и събират боклуци по целия свят, за да създават изображения. Босар и Шурх се интересуват от пантомима, учат в Париж при френския майстор Жак Лекок, където се запознават с Флориана Фрасето. Куклите за тях са инструменти за обогатяване на средствата на пантомимата. Първото си представление Босар и Шурх подготвят в края на 60-те и е с название „Изгубени и отминали“, което с времето е променено на „Игри на луди и маски“. Тук двамата творци опитват да открият нова формула за дейността на мима и посягат към художествените средства. Първоначално това трябва да е костюмът и ръцете на актьорите. Босар и Шурх изграждат скечовете си находчиво, често абсурдно, но смешно. В играта въвличат и публиката. Усъвършенствайки програмата си, Босар и Шурх започва да използват маски, но отхвърляйки реалистичните маски в полза на абстрактните, както и на костюмите и персонажите с опредметени глави. След това се обръщат към маските за

„цяло тяло“, служейки си с големи пластични форми. Техните представления изненадват зрителите с избора на материал (възглавници, бележници, тоалетна хартия и др.), който се комбинира с персонажа и въздейства по начин, изпълнен с хумор, но с нюанси на поетичност. Героите на Муменшанс имат най-различни форми, появили се от най-разнообразни материали. Огромен успех имат пластмасовите тръби. Тръба с балон пък представлява много голям червей. Отворът на тръбата без балон се превръща в инструмент или лице, което внимателно следи публиката.

Считам за особено необходимо, затова и с него приключвам първа глава, изложението на Хенрик Юрковски по темата за куклата и всички нейни театрални функции. Според полския теоретик театралните функции, чрез които тя може да бъде използвана в различните театрални представления са:

1. куклата като андроид (когато за първи път кукла е оживяла пред смаяните очи на публиката);
2. куклата като заместител на актьора (когато куклата се е стремяла да докаже, че е живо същество, а не предмет);
3. куклата като изкуствен актьор (начина, по който са я възприемали романтиците - само и единствено като кукла);
4. куклата като трансформираща се фигура (известните на английските актьори трикови кукли);
5. куклата като куклоподобна (тавтология, породена от желанието да се противопостави на куклата, „жива като човек“);
6. куклата като изкуствен актьор от определен произход (когато куклата оживява от картина или под музикален съпровод);
7. куклата като всичко, което е материално и не лично и което може да послужи като сценичен характер (като откриватели на този вид кукла, се смятат Ив Жоли и Сергей Образцов, когато работата на художника е заменена с въображението на актьора, кукли-чадъри и т.н);
8. куклата като куклен образ в ръцете на своя създател и компаньон (когато кукловодът е на сцената и открито подпомага изграждането на сценичния характер);
9. куклата като куклен образ в ръцете на създателя си, превръщаща се в магическо създание като се бунтува срещу него (в този случай куклата проявява собствено

съзнание, независимо от волята на аниматора си и това я прави да изглежда магическа);

10. куклата като партньор на кукловода, които видимо я манипулира на сцената (двамата работят заедно за създаването на театрален характер, в този случай актьорът е заменил кукловода);

11. куклата като аксесоар за актьора (в този случай куклата е дегенерирана, за сметка на актьора, който си служи с нея като иконичен знак, без да я счита за играещ предмет);

12. куклата като идол (когато самата кукла не е действаща, а действието на актьорите около нея я оживява и изгражда нейния сценичен образ);

13. куклата като предмет, лишен от сценичен живот (когато независимо от нейната първоначално замислена функция като театрална кукла, нито актьорите, нито публиката вярват в нейния живот).

## **ВТОРА ЧАСТ      КУКЛЕН ТЕАТЪР – СПЕЦИФИКА НА ИЗРАЗНОСТТА**

Втората част на дисертацията, която носи заглавието „Куклен театър – специфика на изразността“ се явява носеща за научния труд, тъй като в нея се излагат някои от най-основните тези по темата на писмения текст.

В първата глава **Големите реформатори на кукления театър** се спирам на основни фигури, които са повлияли за развитието на кукления театър като част от системата на сценичните изкуства. Допускам в труда хипотезата, че всяка една от разгледаните кукли по-горе се характеризира с особена специфика на изразните средства, някои от които развити и усъвършенствани след появата на режисьора. Затова, за целите на това е изследване, е важно да се проследи генеалогията на европейската и световна постановъчна практика в полето на кукления театър в това число и българския контекст. Неминуемо е изследвайки появата и развитието на куклената режисура, дала тласък за развитието на куклено-театралния език, да не се потърсят паралели и препратки към случващото се в драматичния театър и базисните фигури, които работят и развиват това поле. Затова и синхронното и диахронно разглеждане на проблема за режисурата и фигурата на режисьора в общия театрален контекст на Европа от началото на XX век, е един възможен път, по който се тръгва в търсене и анализиране на специфичния куклен гестус.

Първоначално дисертацията разглежда появата на куклената режисура в Русия и всички съпътстващи фигури от периода на XX век. Според Борис Голдовски<sup>15</sup> именно през XX век започва Сребърния век на марионетките на Слонимска-Сазонова, които биват заменени от „петрушечните“ десетилетия на Ефимови, Деммени, Аристов, Швемберге и др. След тях настъпва времето на наивно-романтичните кукли „явайки“ на Образцов, а след това – трагическите маски на спектаклите на Б. Албинин от времето на „размразяването“, които в „годините на застоя“ са сменени от трагикомичните манекени на „уралската зона“. В началото на новото хилядолетие идва и времето на планшетните кукли на режисьорите от Петербургската школа. Ако е възможно да се говори за рождена дата на режисурата, то трябва да отбележим, че през 2011 г. в Русия е чествана сто годишнината, откакто за първи път в Санкт Петербург, Юлия Слонимска-Сазонова и П. Сазонов поставят спектакъла „Сили на любов и вълшебства“ – първият руски спектакъл, създаден на принципите на режисьорския театър. От момента на появата му и през целия XX век, кукленият театър се развива, натрупвайки нови елементи, еволюирайки последователно, за да превърне кукления спектакъл от фолклорно, канонично и традиционно зрелище, от „действия на забавни фигури“, каквото е клишето в дълбоко, самобитно театрално изкуство. Професията на режисьора в кукления театър възниква, когато той започва да се възприема като нова форма на изкуство. На първо място – изобразително. Художници и скулптори, разширявайки своите функции, навлизайки в чужда за тях територия, на практика стават режисьори на спектакли. Това не би следвало да е изненадващо, тъй като кукленият театър е на първо място визуално-пластическо изкуство. Почти всичко тук, включително действащите лица са, в резултат на проектиране, а то често е и изпълнено от художника.

Ако приемем, че дорежисьорският период на изграждането на кукления спектакъл най-често се определя от традицията, стъпваща на установени канони, то режисьорският куклен театър се строи най-вече в логиката на художествения замисъл на режисьора, формално освободен от традициите, но по същество базиран на тях. Като пример в професионалния куклен театър остава неприложимо правилото на

---

<sup>15</sup> Голдовский, Б. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. Вайн Граф, Москва, 2013

традиционните кукловоди: „Важно е не това, че куклите говорят, а това, което те правят“.

В Англия, отдавна известна със своите дървени и восъчни кукли, направени в един екземпляр, се появяват големи компании, които произвеждат кукли „Монтанари“, „Пиероти“, „Джон Едуардс“, които довеждат своята производствена техника до съвършенство.

През втората половина на XIX век стават модерни Рождественските восъчни кукли, изобразяващи улични търговци, войници, офицери, земеделски производители, различни животни. Тогава там се появява традицията за направа на портретни кукли. Кралица Виктория поръчва на Хенри Пиеротти – собственик на фирма „Pierotti“ – кукли, изобразяващи децата ѝ. Много светски дами последват примера ѝ.

Френските кукли в XIX век, се считат за най-висок стандарт на изработка, елегантност, красота и вкус. Сред водещите производители са „Брю“, „Дом Юре“, „Л. Роме“, „Готие“, „Стейн“, „Жюмо“. Куклите отразяват последните тенденции в европейското изкуство. Към края на XIX век, тук се утвърждава натурализма и се заражда символизма. В живописа на мястото на импресионистите, идват постимпресионистите. Разцветът на френските кукли, идва през 1880 год., когато майстори овладяват нови производствени технологии, постигат фантастична художествена изразителност, в резултат на което се появява нова линия на изобразителното изкуство – авторски художествени кукли. Един от първите автори е самия Едгар Дега.

Заедно с куклите, по модела на професионалните художници и скулптори, започват да се появяват и „куклени пространства“ – нови домове за кукли. Широко разнообразие от „куклени къщи“, отворени за любителски игри куклени театри, евтини хартиени кукли и скъпи – изработени от дърво, плат и папиемаше. Куклите и домашните аматьорски куклени спектакли стават част от ежедневието и културата на XIX век. Скоро те се превръщат в един от най-съществените фактори за появата на феномена на професионалния куклен театър, внезапно и за постоянно възникнал в живота и биографиите на европейски художници, режисьори, актьори и писатели.

През 1862 г. се създава и кукленият театър „Еротикон Театрон“. Сатиричните, комични спектакли, разигравани на неговата сцена, касаят това, за което не е прието да се говори в „приличното общество“. Членовете на кръга съчиняват пиеси и правят

кукли, които показват на вечеринки пред събиращата се публика от около двадесет души. Сцената, по-широка и по-дълбока от обичайното, позволява зад кулисите да има не е един, а няколко изпълнители-кукловоди на ролите. За музикален съпровод на пианото сядал композиторът Жорж Бизе

Една от тези големи реформаторски фигури е тази на **Тадеуш Кантор**. Темата за дехуманизирането на човека в ерата на техническия прогрес достига една от своите най-апокалиптични крайности в творчеството на полския сценограф и режисьор Тадеуш Кантор. Включването на кукли и манекени, смесването на живата е неанимираната материя в неговите представления, извеждат на метафорично ниво песимистичната идея за мъртвото в човека. Негово естетическо верую е, че можеш да представиш живота в изкуството само чрез неговото отсъствие, чрез склонност към смъртта, чрез празнота и липса на послание. Интересът на Кантор към кукленото изкуство започва още през 1938 г., когато той основава куклен театър е името Ефимерен театър в Академията за Театрални изкуства в Краков. Неговото най-известно куклено представление е по пиесата на Метерлинк – „Смъртта на Тантажил“, в което той недвусмислено се противопоставя на принципите на социалистическия реализъм и застава на страната на символизма и авангарда. Отношението си към куклата той демонстрира в есето си „Театър на Смъртта“, където намират отражение новите му идеи за естеството на театъра. В противоречие с Клайст и Крейг, Кантор смята идеята за изместването на живия актьор от куклата и свръхмарионетката за наивна. За разлика от тях, той вижда в човешките имитации не проводник на божествения дух, а носител на смъртта. И именно като такива, Кантор намира тяхното приложение в собствените си постановки. В пиесата, направила го световно известен творец, „Мъртвият клас“ (1975), героите са стари хора, облечени в черни, погребални облекла, носещи на гърбовете си восъчни детски фигури, които представляват техните мъртви, детски спомени. Кантор не посяга към далечното минало и не разглежда магическите аспекти на предметите.

Предвид функциите им в спектакъла, както и даденото им значение, можем да изброим няколко вида предмети:

- Първият са „машини“ (механизми) – задвижвани от актьори, но действащи независимо. Например, Механичната люлка в „Мъртвия клас“, както и Смъртният одър във „Виелополе“.



- Вторият вид – конструкции, които определят сценария на представлението – ученическият чин в „Мъртвия клас“, във „Виелополе“ – стената отзад, с врати за разтягане.
- Третият – различни подръчни предмети (стол, чиния, леген, дъска), които имат характер на *ready-made*, и *предмети за игра*.
- Четвъртият вид – костюмите на актьорите, избрани за „определяне“ на персонажа чрез облеклото или да бъдат амбалаж. Това никога не са традиционни костюми, или типично облекло (униформа, чаплиновски клоунски костюм, тъмни дрехи за старец или старица) или пък развити композиции, които по радикален начин променят силуета на актьора, често превръщайки го дори в жива машина.
- И накрая петият вид – предмети, които имат общоизвестна символична функция (например кръстът).

Нито една от тези групи не може да се интерпретира като предмет, който би могъл да стане субект. Той запазва своята природа на предмет и по принцип не замества човека (с изключение на куклите-манекени).

Базисен спектакъл в творчеството на Кантор е „**Мъртвият клас**“. Затова и в дисертацията той е подробно разгледан. В бележките от времето на работата върху „Мъртвият клас“ Кантор си спомня, че идеята за спектакъла му хрумнала по време на работата върху „Панорамния морски хепънинг“, тоест през 1967 година. Като бродил по крайбрежното градче, той попаднал на малка едноетажна къщичка. Прилепвайки се до неизмитото прозорче, видял празна училищна класна стая, подобна на онази, в която някога е учил. И рязко усетил, че *реалността* на бедната селска класна стая, едва виждаща се, а по-точно „скришом зърната“ през прозореца – става мъчителна. Тази мъчителност на реалността е нещо голямо и нещо абсолютно различно от известното „присъствие“ от хепънингов вид. Нейното непреодолимо очарование и смисъл са във факта на нейната затвореност и недостъпност. Тогава Кантор започна да мисли за училищния клас, за прозореца, за „затвореното произведение“ (със всички възможни катинари) и за смъртта. По-голямата част от манифеста под това заглавие Кантор посвещава на проблемите на манекена, като смята, че именно манекенът в неговия театър *„трябва да стане моделът, с помощта на който ще се предава силното усещане за Смъртта и състоянието на Умрелите. Модел за живия*

актьор.<sup>16</sup> В „Мъртвият клас“ паметта и въображението на художника извикват образите на бившите съученици. В спектакъла те са на толкова години, на колкото е Кантор в този момент, въпреки че реално никой от тях не е доживял до тази възраст. Едновременно Кантор ни ги показва и като деца, които заедно с него, ученика, някога са седели зад чиновете – детските фигурки се явяват във вид на кукли. По този начин всеки от учениците присъства в две качества: в реалното – като дете и във въображаемото – като старец, при това актьорът (в ролята на ученика-старец) и куклата (ученик-дете) представляват единен биообект.

Театърът на **Албрехт Розер** е сред другите обекти на изследването на дисертационния труд. Спектакълът на Розер „Густав и неговата компания“ определено е сред тези с висока стойност. И тук не става дума само за виртуозното изпълнение, нито за обновените теми, а за концепцията за марионетката и нейните изразни възможности в новата обществена и творческа ситуация. Съгласно логиката на начинаещия тогава артист, Розер търси пътепоказател в ателието на изтъкнатия художник – скулпторът Брос. Това решение веднага го дефинира като продължител на известната творческо-предприемаческо-занаятчийска традиция. Тази традиция е ориентирана към „фигуралната“ кукла, която представлява стилизирана картина на човешкия образ или на който и да е друг сценичен образ (алегории, фантастични образи, животни). Така Розер остава, поне в първия период на своето творчество, в света на стилизирания мимезис и решава да го използва като свой собствен артистичен изказ. В своите програми той си служи със собствени кукли и онези, които е изработил Брос. Привидно придържайки се към правилата на „класическия куклен театър“, Розер прави огромна крачка напред в неговите схващания. Някогашният театър тръгва от предпоставката, че куклата е субект, че само на нея се пада привилегията да събужда преживявания у публиката. Розер, стоейки до своите марионетки, опровергава това виждане, но не се отказва изцяло от него. Напомня, че всъщност субектът е човекът, (аниматорът), а куклата може само да играе ролята на субект, в зависимост от волята на нейния творец и аниматор. Действията на Розер демистифицират куклата като субект и извикват удивление от майсторството на човека, който е способен да направи от куклата субект. Розер прави това възможно е помощта на два похвата:

---

<sup>16</sup> Березкин, В. Искусство сценографии мирового театра. Т. 5: Театр художника. Мастера. Издательство „КомКнига“, Москва, 2006, с. 600.

1. *опализация*, тоест показвайки двата начина на съществуване на куклата – като предмет и като сценичен герой (или субект), последователно преминавайки от единия в другия начин на съществуване;
2. *ремистификация* на живота на куклата, тоест осигурявайки куклата да живее своя магнетичен живот и същевременно да осъзнава „куклената“ си екзистенция (Густав, който моли да му оправят конците).

Всъщност самият Розер е убеден в съществуването на известен диалог между куклата и предопределената ѝ употреба в театъра и нейния аниматор, както се вижда от неговото изказване: *„Всеки кукловод трябва сам да намери езика на своята кукла. Трябва да мълчи, да чувства, да опипва движенията и да се вслушва жестовете ѝ. Самата инициатива е винаги в ръцете на куклата. Като актьор нямам право на никакви желаниа. Куклата трябва да ми сътрудничи, тя трябва да ми съобщи своите замисли. Необходими са години, може и десетки години, преди да се достигне тази тайна. Откриват я онези, които отгатват движенията на куклите и сами за себе си откриват куклените жестове.“*<sup>17</sup>

Сред най-важните фигури, които изграждат първата глава от втората част на дисертацията, е тази на **Оскар Шлемер** и неговия театър. Авторските работи на Шлемер покриват огромен набор от различни художествени стилове и тенденции на XX век, от формите на геометрична абстракция и кубизма към класицизъм в портрет или пейзаж. Онова, което остава основната тема на неговите картини са образите на човешки фигури, които са направени по геометрично-абстрактен начин. Шлемер третира куклата, като резултат на метаморфозата на човека, пригаждайки му на края общите закони за пространство и образ, но концентрирайки се изключително върху механичното движение на куклата-човек, търсейки нейната изразителност. През 1920 г., Оскар Шлемер е поканен във Ваймар, като преподавател в Баухаус, където отначало е ръководител на семинара за метални изделия, а след това, от 1922 – ателието по скулптура. От 1923 г., неговият артистичен стил силно повлиява на метафизичната живопис (Pittura Metafisica). Броят на човешки фигури в картините му е значително намален, те са разположени на повърхността на тъканта, ясно разделени в някаква хореографска конструкция, която е отражение на универсалната хармония. След този период редица творби на художника влизат в Берлинската Национална галерия и

---

<sup>17</sup> Roser, Al. Gustafund sein Ensemble, Bleicher Verlag, Gerlingen, 1992, с. 55.

Музея Фолкванг в Есен и Шлемер придобива признание и слава. В Баухаус, той е известен и като сценограф и балетен режисьор.

Емблематична фигура е и тази на **Сергей Образцов**. През 1918 г. С.В. Образцов се записва като студент в руския Баухаус – ВХУТЕМАС, (Вьющие художественно-театралнью мастерские), ученик на А.Е. Архипова и В.А. Фаворски, но след няколко години отива в Музикалната студия на Московския художествен театър, а от 1922 г. той е актьор в МХАТ-2. Научава тайните на режисура и актьорската професия, играейки в непосредствена близост до най-големите артисти от театъра. От средата на 1930 г. става известен като артист на естрадата, създател на един пародиен жанр „романси с кукли“. Обект на неговата пародия е вулгарността, типична за изпълнението на някои естрадни актьори. През 1931 г. , С.В. Образцов създава уникален куклен театър и повече от шестдесет години е негов безспорен лидер. Той прави много за развитието на теорията и техниките на кукления театър, да се определят неговите жанрови характеристики, изобретява нови системи, кукли, отглежда и обучава няколко поколения блестящи актьори, режисьори, сценографи, художници и драматурзи за куклен театър, които и досега работят в стотици театри в страната и по света. Актьорът-кукловод в спектаклите поставяни от С.В. Образцов в никакъв случай не означава фигура привеждаща в движение куклата, а създател на сценичния образ. Прилагайки действия анализ, методът на физическите действия, режисьорът Образцов уверява, че процесът на създаване на художествен образ в кукления театър е подчинен на същите закони, като в театъра на драмата. Режисьорското изкуство на Образцов се отличава с дълбочината на анализа на търсенето на нови решения в конструкцията на паравана декорите и анатомията на куклите. Образцов е убеден в това, че изкуството е най-великият дипломат, способен да сближи интересите на различни народи, разделени на хиляди километри.

След като в първата част на дисертацията се спрях на Гордън Крейг по-скоро, за да разгледам манифеста му за „Свърхамарионетката“, във втората се спирам на неговия театър и идейни възгледи. Истинската сцена – според разбирането на Крейг – се превръща в пазар, където всеки знае повече от първите прастари майстори. Обаче в кукления театър и в куклената драма е различно. Крейг пристъпва към обясняване на основните разлики в подхода между двата вида драма. Първата разлика е в това, че кукленият театър е по-малко познат, рядко го посещават образовани хора, затова, привлича само малцина. Друга разлика е свързана с факта, че кукленият театър е

лишен от суета – както на сцената, така и сред публиката, съставена от деца, които у никого не виждат важни „личности“. Третата се изразява във факта, че зрителите в кукления театър, са любители на истинските ценности. Накрая, четвъртата произтича от експресивните достойнства на куклите:

*„Основната разлика между куклените пиеси и истинските пиеси се основава на това (...) че истинската драма е неопределена и обща в дейността си, докато куклената драма завладява, защото е непосредствена, силна (жестока) и дори очевидна. В истинската драма актьорът може да помогне много, например, ако авторът иска да нарисова героя като лукавият Яго – може да го направи; може също така да направи Яго да изглежда като приятен образ; а именно, актьорът, който допълва драмата, ще обясни с помощта на субтилни действия, че той не е толкова приятен герой, както публиката може да си мисли. И сега – куклата, не може да направи това. Куклата въобще не е интелигентна, не е и субтилна. Трябва да отговаря на героя, тъй както формата на ръкавицата съвпада с ръка, в противен случай всичко ще бъде обобщено. Затова, когато създаваме герои в нашите драми, внимаваме те да отговарят на куклите. А именно, че куклата не играе няколко роли, а само една – именно себе си. В това се различава от актьора, който играе много роли и затова трябва да се превъплъщава. Куклата никога не се превъплъщава(...) и затова куклата може да спаси театъра.“<sup>18</sup>* Със своята концепция за театрализиране на куклените драми Крейг изпреварва практиката на кукления театър с няколко десетилетия. Сходни идеи имат и немските романтици, но те лежат от години в забвение. Крейг е първият европейски автор, който открива механизма на кукления театър и го използва по метафоричен начин. Този тип сценични решения се появява в Европа чак през шейсетте години.

Втората глава на Втората част от дисертацията се спира на театъра на т.нар. разнородната изразност. Характерно за кукловодите от Западна Европа е, че се опитват да открият своето място в новата ситуация и, отхвърляйки старите си навици за индивидуална дейност, те се опитват да продължат по пътя, по който ги насочват „богатите“ източноевропейски театри. Едно от тези начинания, насочени към уеднаквяването на експресивните възможности на източните държавни театри и западните, независими и работещи в условията на свободен пазар театри, е поставянето

---

<sup>18</sup> Craig, E. The actor and the übermarionette., Mask v.1,n.2, 1908.

на пиесата „Посещението на старата дама“ от Дюренмант, представена от няколко немски трупи през 1973 г. в метафоричен стил, откриващ символиката на творбата. Около 1970, френските кукловоди Клод и Колет Монестие първи отхвърлят естетиката на класическия куклен театър, основавайки Театър на конец. Те изоставят сцената „кутия“, а линията на сценичното действие, което винаги се прави на ръба на паравана, заменят буквално с конец, опънат хоризонтално. В това пространство излизат предметите аниматори, играещи с кукли и фигури, създавани пред зрителите от различни материали, главно от хартия. Темата в творчеството на Монестие, както и при много други кукловоди от това време, се превръща и във фабула на всеки един спектакъл, както и в процес на осъществяване на театралната реалност. Монестие не само нарушават табуто на стария касталет ограничаващ пространството на сценичната игра на куклата, а и показват, че материалът, от който се ражда тя, има своя собствена експресивна сила. Както се приема, че Ив Жоли е баща на театъра на предметите, така и Монестие заслужават името „родители“ на театъра на материала. Представленията с „открита анимация“ откриват аниматора, но не само това. А именно, аниматорът може да бъде припознат като актьор – онзи, който дава двигателната енергия на куклата и онзи, който дава речта ѝ. Така аниматорът може да бъде припознат и като разказвач (наратор). Тоест играта с „открита анимация“ отваря пътя към наративния театър. Наративният театър обединява речта и картината като взаимно допълващи се елементи и по принцип не прилага „ефекта на отчуждението“, който е в основата на епичността на Брехт.

Тези необичайни промени в кукления театър от втората половина на XX век, Наталия Смирнова се опитва да обясни с идеологически причини. В главата „Дуализъм, единство, ефект на отчуждението“ от своята книга „Изкуството на играещите кукли“, издадена през 1983 г., тя внушава, че модернизацията на кукления театър се осъществява под въздействието на Крейг и Брехт. „Кукленият театър на XX век в своите най-различни проявления, високи и значителни, прави същия онзи избор, който прави и Г. Крейг. Най-добрите кукловоди, погледнато от професионална и естетическа гледна точка, се отличават със зрелостта и правотата на политическите становища. Театърът на XX век, може да вземе достойно място в борбата на прогресивното човечество за правда, високи морални идеали, като също така доказва, че в новия етап той не скъсва с връзката си с живота, с неговото развитие и борба за прогрес“.

Разбира се трудно е да се сложи знак за равенство така както прави Смирнова, между теориите на Крейг и Брехт. Отношението на първия спрямо театъра има естетически характер, а на втория – идеологически и политически.

За куклените театрални теории на Крейг много говори неговата статия за куклите Господин Рибя и Госпожа Рибяна кост от 1918 г., където той открива механизмите на кукления театър, използвайки метафората: ние хората сме марионетки в ръцете на Твореца. Този труд съдържа в себе си пророческа визия за развитието на кукления театър през XX век, театъра на театралното, който открива всички тайни на занаята. В кукления театър това означава откриването на функцията на аниматора.

Влиянието на Брехт в кукленият театър е ограничено до разбирането на термина „ефект на отчуждението“. Той има своето общо значение и според някои автори означава нарушаване на илюзията. Първоначално условие при Брехтовото отчуждение също е съществуването на сценичната илюзия. Театърът, който отхвърля всяка илюзия има правото да се нарича антиилюзорен театър, но губи възможността да приложи отчуждението. Използван веднъж, „ефектът на отчуждението“ не може да се „отчужди“ повече, освен с ново връщане през илюзията. Именно „ефектът на отчуждението“ изисква контраст, фактор на опозицията. Затова и кукления наративен театър, който само обединява наративността и картината не настоява за противопоставяне на фикция и реалност, няма нищо общо с Брехт. Присъствието на отчуждение в кукления театър е свързано с определен парадокс, за който говори Петер Вашинги. Според него куклите са само материал. Дава пример с пиеса на Чехов. Образите в пиесата са истински, реалистични. Така и движенията, и думите би трябвало да бъдат много натурални и с човешки замисъл на речта. Но какво означава „натурален“, приложено по отношение на куклата. Естествено е тя да се държи като инертен материал, което означава да остане абсолютно инертна или, най-доброто, което може – да прави големи движения. Все пак, под външен натиск, материята се движи като човек и става странна сама по себе си. То в точно това, което наричаме ефект на отчуждението най-натуралната кукла видяна от този ъгъл, създава най-силен ефект на отчуждението.

Когато говорим за театър на разнородната изразност е важно да изведем пред скоби още няколко фигури, за които откъслечно стана дума по-горе. На първо място това Петър Матасек.

**Петър Матасек** е роден в Прага през 1944 г. След обучението си в Отдела за куклен театър в Академията за сценични изкуства в Прага, той започва работа в куклен театър Алфа в Пилзен през 1968 г. Този театър още няма собствен стил и Матасек си сътрудничи с много режисьори през седемте години през които работи там. През това време той започва да развива един стил в работите си, в които участват актьори, кукли, кинетични пространства и драматургия. През 1974г. Матасек заминава за Храдец Кралове за да работи, като сценограф в театър DRAK, с режисьора Йозеф Крофта. По това време DRAK е признат за един от театрите, които са излезли от сферата на т.нар. традиционен куклен театър. Той е създаден на принципа на видимия актьор-кукловод и развива един епически и театрализиран стил в постановките си. Ранните години на сътрудничеството Крофта–Матасек в DRAK се характеризират с „необузdana театралност и постепенно, все повече и по-фрапиращо използване на една нова изразност. Куклите са вкарани в нови отношения с „актьора-аниматор“ – актьорът и куклата. Текстът, до този момент свещен на сцената на кукления театър става изходен материал, повод за вариации и импровизации, а често не повече от вдъхновение, от което се ражда неочакван гейзер от идеи.“ Постепенно се развива специфична изисканост в стила на DRAK под ръководството на Крофта и Матасек. Тя се характеризира с „... на откриването и използването на взаимоотношения и асоциации между живия актьор и предмета – куклата. Това е последвано от борба между двете, което прави куклата в този подход към театъра, драстично незаменима.“ Тяхното сътрудничество изгражда DRAK като уникален иновативен и международно признат куклен театър. Определението „куклен театър“ всъщност е неточно, като кратко название за DRAK. Доколкото продукциите използват кукли, артистичната философията на театъра има най-широката дефиниция за понятието кукла, която можем да си представим. За DRAK кукла може да бъде всичко и името на театъра е всъщност съкращение, в което е вградена неговата артистична мисия. Това е театър на разнородността, атракцията и комедията. На чешки: Divadlo Rozmanitosti, Attrakci, a Komédie – DRAK. И така, стилът на DRAK е уникална комбинация от текст, действие, движение и кинетика. Традиционни кукли неконвенционални кукли, предмети,



актьори, костюми, осветление и сценография се използват като равни елементи в представлението. Понякога актьорите работят сами, понякога те си взаимодействат с куклите. Понякога те контролират куклите, а понякога те самите са куклите. Околната среда е неизбежно, една кинетичната структура, контролирана от изпълнителите, която функционира като партньор в представлението, понякога става голяма кукла със собствени права. Този уникален стил, е разработен на принципа на „авторския театър“.

В дисертацията се отделя внимание и на театър „DRAK“. Основан през 1958 г. в Храдец Кралове в Източна – Бохемия. Първият му период е свързан с автора и режисьора Иржи Стреда и художника Франтишек Витек. През втория етап, творческият екип се разширява и включва директора и драматург Ян Дворжак, режисьора Мирослав Вилдман, художник Паул Калфус и музиканта-актьор Иржи Вишохлид. Постановката на „Приказки от багажника“ се превръща в сензация на Световния фестивал на УНИМА през 1966 г., с което се създава трайна популярност на DRAK в Чехия и в чужбина. През 1971 г. в DRAK идва младия режисьор Йозеф Крофта. Дебютира с постановката „Принцесата с ехото“ (1971). Запомняща е постановката на „Eulenspiegel“, със сценографа Франтишек Витек (1974). След пристигането на художника Петър Матасек в театър DRAK възниква легендарния творчески екип, Крофта - Матасек - Вишохлид. Благодарение на тяхната работа, театър DRAK бързо се превръща в един от най-важните куклени театри в страната и в международен план. Постановки като „Спящата красавица“, „Пепеляшка“, „Как се ожени Петрушка“, „Златокоска“, „Цирк Уникум днес за последен път“, „Калевала“, „Сън в лятна нощ“ и „Пинокио“ фундаментално вдъхновени от света на кукления театър, все още се говори и са описани в множество енциклопедии по куклен театър. През 1995 г. в DRAK идва синът на Йозеф Крофта режисьорът Якуб Крофта и с него също дизайнерът Марек Закостелецки. Техните творчески продукции съчетават елементи от куклата и клоунът, видео или музикален театър („Всичко лети като перце“, „Опа! Кукла щракна!“). Драматургията също е обогатена със заглавия за тийнейджъри („Тайният дневник на Адриан Моле“, „Алиса в страната на любовта“ и др.). В същото време има значителни промени. През същата година DRAK заедно с Клипчеровия театър в Храдец Кралове стават съорганизатори на големия театрален фестивал в Централна Европа, наречена Театър на европейските региони.

През 2010 г. театър DRAK расте с Labyrinth, Lab и Studio. По инициатива на дългогодишния директор Яна Драждакова град Храдец Кралове инвестира в обширна реконструкция на бившите казарми „Мария Терезия“, в които се представя уникално изложбено пространство и театрален салон за сто зрители.

В началото на 2010 г. директор на DRAK театър става Елизабет Финк, заедно с програмистката Доминка Шпалкова започва постепенно преустройство на театъра. Във връзка с откриването на Лабиринта се разширява дейността на образователни програми и семинари за децата, както и за техните учители, проектът Gaudeamus изгражда дългосрочно сътрудничество с Пражката академия за сценични изкуства и т.н. В същото време в театъра след продължителен период се отваря за гостуване на други режисьори и по този начин се създават постановки като „Малката кибритопродавачка“ (реж. Матия Солц), „До топа той стоеше“ (реж. Томас Дворжак), „Щастието и нещастieto“ (реж. Онджей Списак), „Икар“ (реж. Якуб Вашичек). Сред най-успешните, обаче, е инсценировката „Последният трик на Жорж Мелиес“, режисиран от Иржи Хавелка (2013 г.), който получава много престижни награди и е поканен на много фестивали по света, включително гостувал и у нас в рамките на 8-ото издание на Международния фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“ – София, организиран от Столичен куклен театър.

Важно място в дисертационният труд е отделено и на т.нар *български принос* в развитието на световното куклено наследство. Спектаклите представени на първия международен фестивал в Букурещ поставят началото на реформирането на кукления театър у нас и на неговото насочване към модерността.

Първият форум в Букурещ на практика отваря очите на творците от България за новите хоризонти, които се откриват пред кукления театър. Въпреки несполучливото представяне през 1958 г. с „Момче и вятър“, събитието силно амбицира младите творци в театъра и три години по-късно, на Втория фестивал 1961 г., на почетния пиедестал застават българските творци Лиляна Дочева („Заешко училище“), Николина Георгиева и Атанас Илков, („Петя и вълкът“). Новаторските идеи за условност и знаковост, възприети с вълнение и възторг, се сблъскват сериозно с наследените възгледи за илюзорен куклен театър. Реален отзвук от това противопоставяне в ЦКТ е появата на Втория фестивал в Букурещ (1960) на два съвършено различни спектакъла: „Заешко училище“ от Пенчо Манчев, реж. Лиляна Дочева, сцен. Йорданка Личева; и

„Петя и Вълкът“ по музиката на Прокофиев, реж. Атанас Илков и Николина Георгиева, сцен. Йорданка Личева и арх. Иван Цонев. Специално за участието във фестивала в едно представление са включени съкратени варианти и на двата спектакъла. Този сборен спектакъл има голям успех – Първа награда и Златен медал, а също така „Фестивалната премия за оригиналност и фантазия“. Това е първото международно признание за българския куклен театър. Особено впечатление прави на всички представянето на „Петя и вълкът“. Една модерна постановка по музика на Сергей Прокофиев. Привличат вниманието условността и пластиката на куклите с геометрични форми. Допълвани от живата актьорска ръка, те предлагат ярки, изразителни движения. Изненадващо, пушките на ловците са само тръби, а котката и вълкът са направени от напрегнати пружини. Зрителят е завладян, не от следенето на сюжета, а от радостта да разчита изобретателните знакови послания в музикалния разказ.

През 60-те ЦКТ е истински театър-лаборатория. За период от 10 години той става средище на невиждана духовна надпревара. Като режисьори поставят: Лиляна Дочева, Сергей Висонов, Нина Стойчева, Атанас Илков и Николина Георгиева. После там намират убежище прокудените Юлия Огнянова и Иван Теофилов, а по-късно е приютен и низвергнатия Любен Гройс. Като сценографи работят Милка Начева, Йорданка Личева, Лиляна Ангелова, Генчо Симеонов, арх. Иван Цонев, Любка Пеева, Ива Хаджиева.

От дистанцията на времето можем да констатираме колко много провокации и заемки правят нашите творци от видяното в Букурещ, а по-късно и от други форуми. Това се усеща в темите, стилистиката, в естетиката.

Въпреки детската насоченост на театъра, не престава да е на прицел и възрастният зрител. Ражда се най-успешният спектакъл в тази насока „Съкровището на Силвестър“ (1962). Режисьор е Атанас Илков, а сценограф арх. Иван Цонев. Под формата на пародия на Запада се осмиват проблеми и на съвременната действителност, като уж на шега звучи забраненият хит „Let's Twist Again“. Успехът е толкова огромен, че не могат да се намерят билети. Това е най-силният период в историята на този театър. Времето на директора Станчо Герджиков се помни с небивала организация, много международни турнета и големи касови постъпления. През деня, едновременно на три сцени, се играе за деца, а вечер и за възрастни.

*Да бъдеш автор. Да кажеш нова дума в театъра. Творецът и неговата изразност.* Тези принципи стават ръководни при построяването на спектакъла. На преден изпъкват фигурите на режисьора, сценографа и драматурга. Сюжетното мислене и кукловодната техника, отстъпват пред играта на средствата и формата. Оформят се групи около една или друга личност. Основните насоки в търсенията са:

*Куклената пантомима.* Условният изказ, модерната музика, както и липсата на текст, раждат надежди за нови турнета в чужбина. Много творци експериментират в тази вече сигурна естетика на музикално-пластичния куклен театър. Режисурата се стреми с куклено-театрални средства да достигне до висотата на внушение, на музикалната творба.

*Театър на поетичното слово* е възглед, с който остава в историята на ЦКТ поетът-драматург Иван Теофилов. Той иска да облагороди естетиката на този театър, като въведе в него „високата литература“. Създава редица уникални за времето си поетични авторски текстове и адаптации, чиято реализация му носи успехи.

*Театър на художника.* Една от най-ярките фигури, на художник реформатор у нас е арх. Иван Цонев. И до днес той остава сред ненадминатите майстори в куклената сценография. В неговите решения, визуалното е толкова силно, че режисурата често се свежда до обслужване на картината. Ражда се формулата „*кукленият театър е раздвижена сценография*“.

„Крали Марко“<sup>19</sup> 1967 г. е най-мощната работа на Цонев, която се превръща в легенда. Той решава спектакъла с огромни двуметрови кукли с изсечени лица, облечени в зebло. Черпи идеи в работата си от иконописца, което е много смело във времето на войнстващия атеизъм. Това на практика е една мощна, стилизирана „жива картина“, съчетана с поетичното слово на Теофилов и музиката на Пендерецки.

По време на VII конгрес на UNIMA във Варшава през 1962 г. Николина Георгиева е избрана за член на президиума на УНИМА. Това поставя ново начало на българското участие в тази световна организация и става повод за създаването на български национален център. Така, на 18 март 1963 година е създаден Български център на УНИМА. С това България става колективен член на Световната организация UNIMA (Union International de la Marionette). За председател е избрана Николина Георгиева, а

---

<sup>19</sup> Повече за спектакъла може да се прочете в последното интервю на арх. Иван Цонев – „Абсолютният Иван Цонев“, което взех с него на 14.12.2016 г., няколко месеца преди да почине. Интервюто е публикувано в сп. „Кукларт“, бр.10/2016 г.

за Генерален секретар Евгени Фабиани. С големия си авторитет и респект на педагог и творец тя работи, като за престижа на българския куклен театър по света, така и за развитието на международното куклено-театрално сътрудничество.

Секретариатът на Българския център на УНИМА е настанен в офиса на Международния отдел на Съюза на артистите в България. С течение на времето двамата е Евгени Фабиани успяват да издействат бюджет за международна дейност. Колективни членове на БЦ на УНИМА стават всички куклени театри в страната и множество индивидуални членове.

В началото на 70-те години на куклените сцени започват да се проявяват нови лица – първите завършили ВИТИЗ. Някои от тях се насочват към режисурата: Яна Цанкова доказва себе си в Пловдив; Злати Златев работи основно във Варна, като разработва и своя експериментална база в Сливен; Васил Апостолов оглавява кукления театър в Стара Загора, в тандем със сценографа Любомир Цакев. Първоначално проявите на по-младите трудно се възприемат. След бума на 60-те е набрана голяма инерция. Славата от миналите успехи влече. Голяма част енергията през 70-те отива в догонване на нивото от 60-те.

Стремежът към създаване на „експортни спектакли“ се превръща в своеобразно състезание в ЦКТ. То довежда до големи конфликти между самите творци, както и срещу ръководството на театъра. Арх. Иван Цонев напуска ЦКТ и се завръща във Варна, където в тандем със Зл.Златев, създава своя нова лаборатория. Теофилов, следвайки вече провереният принцип „театърът е раздвижена сценография“, го заменя със стенописеца Енчо Пиронков и продължава да създава мащабни героични легенди, като „Алената царица“ (1974) и „Индже войвода“ (1978). В подобен стил се появяват: „Ангел войвода“ (1975), в Стара Загора, реж. Васил Апостолов, сцен. Любомир Цакев и „Хоро“ по Антон Страшимиров (1975), в Пловдив, реж. Юлия Огнянова, сцен. Любомир Цакев; Злати Златев и арх. Иван Цонев създават във Варна „Най-щастливият човек“ (1978), а в Шумен „Крилатият майстор“ (1979).

В Пловдив, една куклена фамилия: Иван Сивинов, Ваня Сивинова и Нина Сивинова сформира своя семейна труппа наречена „Сивина“. Те откриват собствен път в творческите си търсения, в духа на миниатюрата за възрастни и създават уникални метаморфози използвайки трансформации на парчета плат в светлината на UV лампа.

Поради своята безсловесност, лаконичност и ясно послание, изявите им се радват на отличен прием.

В резултат на международното си членство в УНИМА, авторитетът на кукленото съсловие в страната непрекъснато расте. През октомври 1972 г. тържествено е открит Първият международен фестивал на българската куклена пиеса „Златният делфин“.

Огромна е заслугата на дългогодишния театрален директор Йордан Тодоров (първа проява на мениджмънт, след Станчо Герджиков) този изключително престижен форум в Европа по това време. Фестивалът се провежда под егидата на Българския център на УНИМА и на него си дават среща творци от целия свят, е които имат възможност да се съизмерват и българските куклени дейци.

С цел да се поддържа високо художествено ниво, е решено този висок форум да се провежда веднъж на всеки три години, за да може през това време да се създадат висококачествени сценични произведения, които да бъдат конкурентни в надпреварата.

БЦ на УНИМА държи високо летвата, в резултат на което на първите две издания на фестивала, престижната Голяма награда „Златен делфин“ не се присъжда. Това недвусмислено говори за отговорността към ценностите и достиженията на Световното куклено движение.

БЦ на УНИМА, създава приятелски контакти и договори за обмен със страни като Русия, Чехословакия, Полша и ГДР. Ежегодно в бюджета се залагат средства, а Изпълнителното бюро взема решение за изпращане на отличили се наши актьори, режисьори и сценографи на фестивали в тези страни, както и на кратки специализации, в Международния куклено-театрален институт в Шарлевил-Мезиер, Франция. На щастливците са осигурени пътни, дневни и квартирни разходи. Българският център на УНИМА, преценява и изпраща най-добрите спектакли, за да представляват страната ни по света, като особено строга е селекцията за представянето на България на Световните фестивали, съпътстващи на всеки четири години конгресите на УНИМА. Може би днес това не учудва никого, но във времето на политическа стагнация, в затвореното пространство на социалистическия Лагер, в условията на Студена война и Желязна

завеса благодарение на УНИМА Българският куклен театър намира начини да се срещне със света и Светът да се срещне с Българската куклена школа.

Кукленият театър през втората половина на 20 век претърпява бурно развитие, особено в страните от т.нар. социалистически лагер, където държавата се ангажира със създаването на институции за идеологическо възпитание на подрастващите. Това дава неимоверен тласък в развитието на куклено-театралното изкуство и съответно довежда до невиджани до този момент резултати.

През 1986 г., благодарение на неизчерпаемата енергия на големия Васил Апостолов, вдига завеса още един международен куклен фестивал – „Двама са малко, трима са много“. Това е едно ново пространство за изява на малките форми.

Падането на паравана, изгласква силно петрушката и явайката от сцената. Приоритет получават естрадните и мимиращите кукли (водени пред актьора), импровизираните (от предмети и материали) и маняйката (куклата е жива човешка ръка). В това ново пространство на куклената сцена плахо надниква и марионетката. Тази система не се изучава в академията и само работилите в Пловдивския куклен театър имат смелостта да експериментират с нея. Кралицата на куклите се завръща от изгнанието с подобаващо достойнство. Илюзията при оживяването на тази кукла се оказва хипнотизираща за зрителя. Възстановени са много от забравените технологични знания. Десетки спектакли през 80-те утвърждават отново присъствието ѝ в театрите.

Майя Петрова е сценограф, силно повлиян от чешката школа и в нейните марионетни постановки това е отличително черта. Куклите ѝ носят необичайно театрално излъчване, с изящно скулптираните си лица и деформирани пропорции. Дървени марионетки, макар и не с твърд водач, имаме и в спектакъла „Бурята“ (реж. Петър Пашов, сцен. Силва Бъчварова) в ЦКТ. Тези кукли изпълнени от Петър Чекуров и ателието на ЦКТ имат уникални технологични конструкции и неповторимо излъчване, съответстващо на суровите условия предизвикани от развихрилите се страсти на острова на Просперо. Притежават експресивни жестове и ярки поведенчески характеристики. Те са истински произведения на изкуството, а водачите им са оформени като старинни астрономически уреди.

В началото на 90-те, присъствието на кукления актьор на сцената е вече неизбежен факт. Дали той ще се изолира съзнателно, или съзнателно ще афишира присъствието си в сценичното действие, е въпрос на гледна точка в решението. И в двата случая обаче, той – актьорът започва ясно да осъзнава своето присъствие на сцената и да го използва. Това разкрива нови пространства, в които може „да се търси”. 90-те години е и вълната от клоуни заляла кукления театър. Въпреки че се разраства прекалено много, тя помага да видим нови пространства и да си обясним нови процеси в актьорското творчество. Това развива куклеността в живото присъствие.

Актьорът мотивира ясно поведението си. Тази позиция го освобождава временно от отговорност и му позволява да се присмее на ситуацията, на недъзите, дори и над себе си. Използвайки този принцип, актьорът влиза в многостранни взаимоотношения с предметите и сценичната среда. Зрителят става свидетел на актьорско майсторство и режисура, в които симбиозата между драматичното и кукленото достига до непознати предели на образни внушения и асоциации. Умението на творците за бърза смяна на отношението си към всичко материално на сцената, променя изцяло функцията на реквизита. В спектакъла „Предложение“ по Чехов на Съни Сънински, прости дървени рамки служат като среда на действието на герои в жив план. Поставайки лицето си в рамката, актьорът изведнъж променя своята същност. Тези рамки служат, както да експонират портрета на всеки един герой, така и да изтъкнат ограничеността му, или пък се превръщат в препятствие за реален човешки контакт. Ефектното им преосмисляне във всеки един момент, е повод за нови и нови комични ситуации в контекста на интригата. И ако в посочения спектакъл доминира едно почти фарсово разиграване, то в „Дон Кихот“ – ДКТ Пловдив, на Петър Пашов, сцен. Силва Бъчварова и Васил Рокоманов, мистификацията и демистификацията на материала носи сериозни и разтърсващи внушения, в съзвучие с времето на голямата политическа промяна. Действието се развива в затвора. Живеещите там, в нищета и боклук, отблъскващи и бездуховни „същества“, създават на сцената своите герои от разпилените по пода смачкани хартии. Тази „книжност“ носи в себе си усещането за боклук и за нещо набързо направено, но също така и излъчва усещане за книжовност. Любопитното в случая е, че активната страна е не Дон Кихот, а обкръжението от низки хора. То олицетворява общество на обзети от страх дребни души, които се съюзяват в озлоблението си към „различния човек“ и се превръщат в една човешка мелница. Тези



хора-боклуци се забавляват с вулгарността си и сякаш на смях стъпкват, обругават и разпъват духа на Дон Кихот – едно невероятно решение, в което самозапалването на хартиената кукла е своеобразен апотеоз.

Унищожението на героя, в духа на създателя му, сломяването на неговата съпротива, сякаш променя опърпаните ексекutori. Те изтриват лицата си от мръсотията и погледите им се проясняват. Спектакълът е решен като мюзикъл. Това изисква огромна енергия и силна, предварителна, музикално-певческа подготовка на целия актьорски ансамбъл.

Развитието на певчески умения и пластика е особено характерно и за спектаклите на Боньо Лунгов, който развива търсенията си по посока на естрадно-варietetния театър и музикалните шоу програми, с кукли и куклени елементи. В спектакъла „Фолклорна магия“, актьорите на фона на прекрасно изпълнени от самите тях народни песни и танци създават за миг ефектни гротескни персонажи от всевъзможни предмети от фолклорния бит. Тези герои влизат в ярки взаимоотношения и изграждат кратки миниатюри, които завършват с края на песента и персонажите се превръщат отново в предмети, за да се прекомпозират отново в други още по интересни герои. Тази естрадна форма на куклена игра очарова, както с неуморния ритъм и динамика на изпълнителите, така и с моментното одухотворяване и на предметите, които след като изпълнят задачата си отново се опредметяват.

Този спектакъл е един от първите родил се в частните театри-лаборатории, които възникнат в кризата на прехода. В един период, само в София те наброяват 50.

Поривът за правене на авторски театър е резултат от несъответствието между високия творчески потенциал натрупан у професионално подготвените творци и все по-тясното пространство за интересни творчески изяви в държавните театри.

Театър „Ателие 313“ е един от първите отдушници на това несъгласие. Вярата, че куклен театър се прави въпреки всичко събира творци с неспокойни духове. Макар и без средства те отдават енергията си за „делото“. Работата върху автори като Оскар Уайлд, Валери Петров и Михаил Булгаков, е не само извисяваща, но и белязана със знака на откривателството на нова изразност.

В „Майсторът и Маргарита“ играта с куклата разкрива интимния свят на героя. Попадналият в „дома на скръбта“ Майстор, носи със себе си две кукли – Нейната и Неговата. Те са плод на идеализираната му представа за Себе си и Нея, посредством която възкресява спомена за своята голяма изгубена любов. Куклите са другото Тя и другото Той от света на психиката му. Присъствието на тези герои на сцената позволява на актьора да съставя преплетен разказ – смесица от една фантазна и една реална действителност. Липсата на любов пречи на героя му да възприеме реалността и той живее истински само в спомена с куклите.

В „Честна мускетарска“ пък куклите, направени от шпагите на основните герои Атос, Портос, Арамис и Д'Артанян са използвани като знак за духовната същност на героите, следващи мисията си да се сражават в името на своите идеали.

Такъв тип концептуални кукли имаме и в прекрасния спектакъл на Катя Петрова „Ние врабчетата“ по Йордан Радичков. Там врабчетата са направени от парче плат и чатал, което само по себе си е оксиморон – да се представи живот на птица с нещо, което служи за убиването ѝ. Спектакълът и до днес продължава да се играе на сцената на Столичния куклен театър.

Новото хилядолетие носи и нови предизвикателства. На сцената навлизат мултимедията и дигиталните технологии. Стана възможно на екран да се проектират 3D персонажи, задвижвани посредством компютърен джойстик. Илюзорният ефект е налице, но в много от случаите те звучат като демонстрация на технологическа придобивка и не постигат художествения ефект на театралната магия. Въпреки всичко, това са опити да бъде изваден наяве интерактивният свят, присъщ на компютърните игри и интернет.

Монтажното мислене, заимствано от телевизионните видеоклипове, също се опитва да изтласка сюжетното представяне в постановките. Разкриват се нови измерения в използването на кукленото и куклеността. Усилията се съсредоточават не толкова в усвояването и владееването на куклените възможности, колкото да се разширят възможностите на самата кукленост, да се направи и некукленото куклено.

Сред интересните явления през последните години са търсенията на проф. Жени Пашова, наречени от нея аскетичен куклен театър. В спектакъла „Безсъние“ няма

кукли, както в класическия, така и в алтернативния смисъл на това понятие. Въпреки това обаче, в него има много кукленост. Предметът придобива качества и смислови натоварвания съобразно отношението на участниците към него. Тук той не се превръща в субект, с който се води действието и дори не е подложен на одухотворяване. Това е куклен театър без кукла. Звучи парадоксално, но туй все пак е куклен театър поради изобилието от чисто куклени средства и елементи. Именно онова, което настоящата дисертация опитва да локализира. Чрез преоткриване и преосмисляне, предметът или материалът се превръщат в медия (посредник) при разкриване на същностите и отношенията на героите. Така той е не пряк, а косвен участник в действието и бивайки манипулиран, на практика манипулира сценичния живот на героите. Асоциативният метафоричен език на спектакъла, прави знаците лесно разпознаваеми.

Особено силно е внушението в миниатюрата „Водата“. Тънката струйка течаща вода е самостоятелно, трето действащо лице в отношенията между Момчето и Момичето. Водата е използвана, ту като повод за заиграване (да се пръска); ту като свещен природен елемент умиващ и пречистващ; ту като символ на жаждата им. Всеки нежно я предлага на другия в шепите си, за да го утоли. Неочаквано водата престава да тече и двамата жадно ловят из въздуха последните капки. Водата, олицетворявала за миг любовта им свършва. Осъзнавайки „сушата“ във взаимоотношенията, те безмълвно си тръгват. Характерният звук на отново потеклата вода ги връща и двамата се заемат да пълнят заедно стъклен съд, за да имат вода завинаги. Точно тук водата престава да бъде действащо лице. Неочаквано тя се опредметява. Превръща се в стока и всеки пожелава да я има за себе си. В този, неочаквано разrazil се конфликт, проехтвява зловещо звукът от разбилия се стъклен съд. Разбива се крехкото им мимолетно щастие и те нямат вече къде да съхраняват живителната течност. Само в няколко минути, чрез водата ни е разказана притчата за човешкото щастие, при това без думи, с настина силно внушение.

Що се отнася до обучението, НАТФИЗ е и остава единственото висше театрално училище в сферата на кукления театър.

Последната трета глава от втората част на дисертацията, носи заглавието „**Драматичен театър с кукли**“ е част от ядрото на дисертацията. Тук са разгледани няколко базисни спектакъла, които в най-голяма степен защитават основната ми теза за съвременните аспекти на куклено-театралната изразност.

Драматичният театър с кукли е хибридна форма разположена на равни отстояния от драматичния и кукления театър. В него доминира драматичното действие, което протича пред зрителя. То се налага със своята завършеност и не може да бъде разчленено без да загуби същността си. Актьорът възплътява персонажа си и създава илюзия за истинско действие. В него куклата е допълнителния елемент, който присъства в спектакъла без да бъде доминиращ и подчиняващ действието на себе си. Тя е органично имплантиран компонент в общата полифония на спектакъла, но не и негова доминираща функция. Появата на куклата в драматичния театър е предпоставка за създаване на условия за поява на куклеността, която е основна функция на кукления театър (веднъж защото се оживява една неодушевена материя и втори път, защото е на лице образно внушение, метафорично, а не действено такова), част от неговата вътрешна и външна изразност. Взаимодействието между принципите на драматичния театър и куклеността следва да бъдат разбрани най-добре през спектакли, в които е налице присъствието на тези компоненти.

В дисертацията разглеждам спектаклите:

1. „**Роня, дъщерята на разбойника**“ – на А. Линдгрен, с реж. Катя Петрова. В спектакъла на Катя Петрова имаме драматична игра, в хода на която на сцената се появяват кукли, които изобразяват света на Линдгрен, описан в книгата. Сред най-основните са конете, които Роня и Бирк яздят. Що се отнася до артистите, които си взаимодействат с тях, следва да отбележим, че отношението им към тях е като към живи коне на сцената, въпреки ясното съзнание и у тях, и у зрителя, че това са дървени коне-кукли, които имитират истински такива. Куклите като един художествен образ изобразяващ наличието на тези коне на сцената участват в изграждането на общата илюзия за истинността на живата и неживата материя и затварят кръга на театралното случване. Тук е и ролята на зрителя, който от една страна емпатира на актьорската игра и на драматичното действие, на което тя е подчинена, а от друга приема напълно бутафорното присъствие на коня, който очевидно не е истински, така както е персонажът в действието. В този случай куклата е изцяло подчинена на драматичното

действие и нейните функции са сведени до това тя да изрази състояние. Куклата успява да пресъздаде в емоционален план идеята за свобода, която както вече отбелязахме, е част от фабулата на романа. Така пластиката може да поеме върху себе си абсолютната функция на художествената изразителност. Създаването на тази атмосфера е съществената предпоставка за появата на куклеността – тук проявена в оживяването на неживата материя и изобразителния характер на творчеството с куклата или т.нар. изобразяване на действие от името на образи, водещо до образното внушение на една мисъл.

2. „Страх“ е вторият базисен спектакъл, в който откриваме реактив на разглеждана куклено-театрална изразност в релацията актьор-кукла е „Страх“ – представление на Държавен куклен театър – Стара Загора. Сценографът на представлението – Мариета Голомехова, решава историите през особено интересен ключ – люлката. За да се създаде у актьора усещането за несигурност, на сцената, на различна височина над земята, висят люлки със стоманени въжета, закрепени с метални проволки на горната сценична механизация на театъра. Люлките имат възможността да се групират две по две или повече, а в определени моменти и като една огромна обща нестабилна повърхност – алегория на времето, в което живеем и както споделя режисьора – метафора на света, който обитаваме. Именно в тях е най-силно застъпена идеята за куклеността. Това е така, защото на люлката са предадени много повече характеристики от предметно-битовите, с които сме запознати. Тук тя изпълнява ролята на симфоничен оркестър, който Диригентът – основно действащо лице в представлението, манипулира. Как става това? На сцената виждаме люлки на различна височина, които се движат хоризонтално по команда дадена от Диригента. Така, когато той иска да чуе първа цигулка, най-отпред малка люлчица се помръдва, а за звукова фонограма придава характерния за музикалния инструмент звук. Когато даде „думата“ на контрабаса – друга една по-едра люлка се помръдва от дъното на сцената, а зрителят чува по-плътен звук, който веднага асоциира с музикалния инструмент. Така люлките са се превърнали в цял оркестър, който се движи в сценичното пространство, създавайки една кинетична скулптура и превръщайки неодушевления предмет в кукла. Метафората тук е много силна. Нещо повече – върху художествения материал са наслоени смисли, които на практика постигат внушение чрез образите, които създават. Куклеността в този иначе драматичен спектакъл е в

оживяването на тези, на пръв поглед, сценографски елементи и в отношението, което актьорът, а и зрителите имат към тях. Вярата в съществуването на живот и характер в неживата материя, където разумът не допуска характер или живот, в отношението на Диригента към висящите люлки като към оркестър, около който е концентрирано действието, можем да наречем кукленост.

3. „**Дама Пика**“ – е типичен пример за драматичен театър с кукли. Актьорът въплътява персонажа си и създава илюзия за истинско действие – съвсем в традицията на психологическия реализъм, така както класическия драматичен театър у нас повелява. Ролята на куклата в това представление е поверена на Графинята, която пази строгата тайна за бърза печалба. Над двуметровата кукла, направена от дунапренова материя, съвсем не е централна в това представление и нейното присъствие е по-скоро метафорично отколкото фабулно предопределящо действието. Затова и куклата на сцената е знак, натоварен с определен смисъл, който адресата следва да възприеме. Графинята е смислово свързана с идеята за острия ум, мъдростта, а заедно с това и лошия късмет, който носи на тези решили да ѝ се доверят, но в куклата на сцената има и още. Грозна, стара, уродлива – все елементи на гротеската, с които персонажът е физически и социално натоварен. Отвъд неговите функции в спектакъла, водеща остава ролята на фабулата и действието, което артистите провеждат, затова и присъствието на куклата се ограничава до нейното физическо фиксиране в тази рамка. Тя няма централна роля, не носи и крайни семиотични знаци, които да подчиняват целия разказ на нея, затова и говорим за драматичен театър с кукла, защото водеща остава актьорската игра на живия актьор, а не тази на анимираната кукла. Интересно остава и сечението през актьорския състав, при който част от артистите са завършили актьорство за куклен театър, а други за драматичен театър. Сам по себе си спектакълът е продуциран от държавен куклен театър, чийто таргет следва да бъде детската аудитория, но спектакълът гледа много повече към драматичния театър и една далеч не толкова детска аудитория.

Тази констатация сама по себе си идва да докаже колко нерегламентирано архаични са вече понятия като „драматичен“, „куклен“, „детски“, „за възрастни“ и как боравенето с тях не придава точния смисъл и внушение, което емоционално спектакълът носи. Това е така, защото спектакълът, а и творецът, който го прави, е жив организъм, който се развива, търпи промени, еволюира, а заедно с него и публиката му, и всичко това е

немислимо в логиката на един понятиен апарат, който си служи с установени понятия от време, което не познава друга куклено-театрална изразност, различна от класически разпознаваемите системи кукли например.

4. **„Рицар без кон“** – Интересен от гледна точка на куклеността и разгледаните до тук примери е спектакъла на Младежки театър „Приказка за Рицаря без кон“ – реж. Елжбиета Ейсимонт. Текстът на Марта Гушньовска разказва историята на славен рицар, чиято драма в живота е, че няма свой собствен кон, така както традицията повелява и на един свободен кон, който цял живот търси своя рицар, защото какво е кон без рицар? Двата търсеци се персонажа изпадат в безумни ситуации, които провокират смях у гледащия заради абсурдността на случващото им се. Основните персонажи в тази детска приказка са: Рицарят, Конят, Змеят, Принцесата и Магьосникът. Два от тях – Конят и Змеят са кукли или както би било по-правилно да кажем – костюми-кукли, тъй като в тях са вмъкнати актьори, които ги анимират отвътре. И така, в „Приказка за Рицаря без кон“ разчитаме на приказността на драматургията. В нея Змеят е змей, но за да разберем това не разчитаме на някакви вторично подадени или дори създадени на сцената смисли, а на визуалното решение на спектакъла, т.е на сценографията и костюма, които в кукления театър заемат централна роля. Гушньовска използва стереотипния образ на змея и коня, за да пресъздаде историята си. На практика отвъд типичната за тези образи-персонажи символна характеристика, липсва друга семиотична обусловеност, оттам и този изчерпан откъм ресурс масив от метафори, т.е от смисъл – няма я куклеността в представлението. И нека все пак да кажем, че спектакъла е за деца в регистъра 3-7 год. В този диапазон рядко се търси формирането на друг смисъл и логика отвъд видимата и лесно асоциативната. Затова и тук Конят е просто кон, а Змеят – змей. Нямаме символно наслагване, защото такова не е необходимо и спектакълът и неговата аудитория не го изискват. Какво обаче е важно да кажем тук още веднъж. „Приказка за Рицар без кон“ остава един добър пример за драматичен театър с кукли, в който куклите заемат централно място, но спектакълът е лишен от каквато и да е била кукленост, тъй като в него всичко е такова каквото изглежда ergo липсва предпоставката за метафора, която е носител на интенцията за кукленото.

5. Намирам за особено важно да се обърне внимание на спектакъла **„Момо“** по Михаел Енде, реж. Веселка Кунчева в Младежки театър „Николай Бинев“. Причината е

в това, че на лице е особен хибрид – пример за това, което говорихме досега. Спектакълът е гранична форма, в която можем да наблюдава едновременно присъствието на елементи от драматичния театър по отношение на част от актьорската игра и куклени елементи – що се отнася до част от персонажите. Нещо повече – решенията на Кунчева в този спектакъл не дават превес на нито от двете сценични форми, а по-скоро вървят паралелно така щото може едни и същи актьори да изпълняват роли на различни персонажи.

Когато говорим за съвременна куклено-театрална изразност не можем да подминем формата на т.нар драматичен театър с кукли. Както се видя и от приведените тук примери, остава много трудно дефинирането на това кой спектакъл е куклен и кой драматичен. Причината в това е в архаизма на понятията, с които се назовават явления, не застинали във времето, а тъкмо обратното – развиващи се. Явления, които отразяват настоящи социокултурни факти и за които следва да мислим през призмата на новото време, а то – както знаем – миксира различни жанрове, стилове, изразни средства. Въпреки тази трудност обаче, необходимостта от улавянето на куклеността, от разпознаването на новите езици, на които говори кукления театър, остава да тежи с пълна сила

6. **„Вълшебната флейта“** – Един от най-ярките примери, които искам да превода в защита на съвременната визия на куклено-театралната изразност е спектакъла „Вълшебната флейта“ по Моцарт, продукция на Метрополитан опера с режисьор Джули Теймор. В най-голяма степен той защитава идеите за съвременната кукленост и представя *de jure* куклен театър от високо ниво, макар *de facto* да говорим за опера. Във „Вълшебната флейта“ има два много базисни примера, които пряко кореспондират със новите подходи в мисленето за кукления театър и куклеността. Единият има пряко отношение към физическото създаване на куклите, а другият по-скоро към пресъздаването на атмосферата на кукленото. Първият е свързан с куклите на мечките. Бих могли да кажем, че те са някакъв съвременен хибрид между явайка и бункраку. Куклите се водят от ръцете. За тялото на кукловода е закачена конструкция, от която той може да управлява куклата. По-малките мечки се управляват от един кукловод, а по-големите от два. Тялото на мечката е направено от бял сатенен плат, върху който е рисувано. Краката на мечката са закачени на щеки на коленете на кукловода. Така когато той се движи – движат се и те. Вторият изключително куклен



момент в спектакъла е когато Папагено се храни. На платформата-сцена е създаден театър на черната кутия. В тъмното остават като в черна камера артистите, които разиграват различни предмети-храни. В осветената част на сцената виждаме Папагено, който яде бут (забучен на пръчка); голям омар; грозде виси сякаш в нищото, а той си откъсва от него; летят спагети, които улавя; виното само се налива с чашата му. Това е похват добре познат в класическия куклен театър на черната камера, но тук е умело имплементиран в общия фон на спектакъла, така щото да засилва общото внушение за магия и кукленост, които операта на Моцарт сама по себе си изисква. Разбира се, спектакълът е изпъстрен буквално с редица кукли на щеки, с модерен театър на автоматите, каквото по-скоро представляват летящите лебеди в спектакъла, с театър на сенките – каквото е началото на операта, с множество малки кукли-птици, анимирани от десетки артисти и с огромен брой кукли-тотеми, от главата на които излиза огън – всички те един съвременен прочит на класическите системи кукли, чиято изразност присъства синхронно в мултижанровия спектакъл на Джули Теймор. Ако трябва в заключение да изведем отново няколко основни неща в работата на Джули Теймор то следва да сложим акцент върху следното: Първо – съпоставката – основно визуално решение, „хуманизираща“ стратегия в решения си да представи кукленото и обратното напластена от множество смисли – исторически, философски, семиотични. Второ – трансформацията която отеква у зрителя и привлича вниманието на публиката, която може сама да довърши визията на персонажа. Трето – двойното действие – визуален и концептуален трик строго дефиниран като съвременна сценична куклено-театрална практика, която ангажира публиката с „магията“ на ставането на нещата. И накрая – иконографията – може да бъде скица, символ, импулс, образ или движение, който може да бъде част от драматургията на представлението.

7. **„Боен кон“** – Историята на „Боен кон“ наистина е пленителна не само защото разказва една истинска история, а защото екипът, който я осъществява работи в най-малък детайл всичко, написано от автора. Самият Марпурго остава най-силно удивен именно от куклите. След първата си среща с „Хендспринг“, Том Морис му показва макет на коня и онова, което той ще извършва като движения. Авторът е зашеметен от способностите, които актьорите имат, за да предадат на конете тази достоверност. Впечатлен е не толкова от актьорското им майсторство, а от способността им да „вкуклят“ до най-висока степен на достоверност движенията на

живият кон, чието поведение е добре познато на хората. В този спектакъл куклените елементи са освен преки – в лицето на куклите-коне, които са основно действащо лице, но и косвени, заложи в спецификата на построяване на взаимоотношенията между артистите на сцената и артистите и публиката. Така достоверността, или онова, което бихме нарекли наподобяване на живият живот на конете, не зависи толкова от това, което са добри кукловодите, а от това как останалите във пространството възприемат куклата. Едно от аксиоматичните схващания, когато говорим за новите аспекти на съвременната куклено-театрална изразност. Когато говорим за куклена изразност и за системи кукли, важно е да кажем, че макар „Боен кон“ по-скоро да е създаден на принципа на театър Бунраку като манипулация на куклата, то в него имаме много над механичното ѝ управление. Имам създаване на живот чрез отделени елементи. Например дишането – дъхът е основен изразен елемент в куклената естетика. Той е този, който отличава куклата от живия актьор. В „Боен кон“ имаме пълно подражание на живота по линия на тези елементи. Пълн синхрон. Абсолютен мимезис на живота. Актьорите на сцената също вярват, че конят е жив. Тук имаме комуникация не само между актьора и куклата, но и между партньорите на куклата, които ѝ помагат да живее автентично! Тук конят протагониста. Натуралистично му присъствие и същевременно с този мимезис една метафоричност, която непрекъснато е част от играта. В единия момент на сцената се създава тази илюзорност, а в другия се разрушава, за да се създаде друга реалност. Сюжетното и монтажното мислене са също елементи на тази куклено-театрална изразност. Голямата куклена метафора в „Боен кон“ обаче остава тази, че в конвенцията на театъра, актьорът се бори на сцената, за да умре, докато куклата тъкмо обратното – да оживее. Колкото по-естествено и органично се случва това – толкова по-голям е успехът. Всеки един момент на сцената е воден на борба и в този спектакъл тя е умело извършена, за да имаме на финала разтърсващо внушение, създадено от напластяването на множество изкази – една голяма част от които – в естетиката на кукления театър.

### ТРЕТА ЧАСТ СЕМИОТИКА И КУКЛА. ЗНАКОВИ СИСТЕМИ В КУКЛЕНИЯ ТЕАТЪР

В третата част от дисертацията отделям внимание на три ключови фигури в мисленето за куклата през фокуса на семиотиката. Това са Лотман, Богатиръв и Юрковски.

В първа глава се спирам на **Юрий Лотман** и неговия текст „Куклите в системата на културата“. Според Лотман, ние свързваме думата „машина“ с определени научно-технически представи. Обаче, когато четем думите на Ана Каренина за нейния мъж „зла машина“ или казваме „бюрократична машина“, „машинна цивилизация, ние се възползваме от понятието „машина“ за модел на широк кръг разнообразни явления, които всъщност нямат никакво отношение към машината. Могат да бъдат отделени редица такива понятия: „дом“, „път“, „хляб“, „праг“, „сцена“ и др. Колкото е по-съществена пряката роля на това понятие в системата на дадената култура, толкова е по-активно метафоричното значение, което може да се държи изключително агресивно, като става понякога образ на всичко най-действително. Куклата принадлежи към такива коренни понятия. За да се разбере „тайната на куклата, е необходимо да се разграничи началната представа „куклата като играчка“ от културно-вторичното „куклата като модел“.

Само на основата на подобно разделяне може да се пристъпи към синтетичното понятие: „куклата като произведение на изкуството“. Куклата изисква не съзерцаване на чуждата мисъл, а игра. Затова излишната прилика, натуралността, прекалената подробност на вложеното в нея съобщение, която потиска фантазията, ѝ вредят. Знае се, че скъпите „натурални“ играчки, които радват възрастните, са по-малко пригодни за игра, отколкото схематичните саморъчно направени, чиито детайли изискват напрегнато въображение. Статуята е посредник, който ни предава чуждото творчество, куклата е стимулатор, който ни предизвиква за творчество, статуята изисква сериозност, куклата – игра.

Тази особеност на куклата Лотман свързва с това, че преминавайки в света на възрастните, тя носи със себе си спомени за детския, фолклорния, митологичния и игрови свят. Това прави куклата не случаен, а необходим компонент на всяка зряла „възрастна“ цивилизация. Обаче, макар и да се стреми към опростяване, куклата може да пренесе в сферата на играта на въображението не само материални, но и елементи

от поведението: няма нужда тя да говори – играещият говори и заради нея и заради себе си; няма нужда тя да се движи: тя може да лежи неподвижно, а играещият ще изобразява, че тя ходи, тича или лети. В този смисъл движещата се кукла – механична играчка или театрална кукла, се явява като някакво противоречие, крачка от куклата-играчка към по-сложни видове на културния текст.

Спецификата на куклата като произведение на изкуството в добре познатата ни система на културата е в това, че тя се възприема от гледната точка на живия човек, а кукленият театър – на фона на театъра на живите актьори. Затова, ако живият актьор изобразява човека, то куклата на сцената изобразява актьора. Тя става изображение на изображението. Тази поетика на удвояването разкрива условността, прави от самия език на изкуството обект на изображението. Затова куклата на сцената, от една страна, е иронична и пародийна, от друга, лесно се превръща в стилизация и има склонност към експеримента. Кукленият театър разкрива театралността в театъра. Когато театралното изкуство достига толкова висока степен на естественост, че му се налага да напомни на себе си и на зрителите за сценичната специфика, народното изкуство на кукления театър става един от образците за живите актьори. А в периодите, когато театърът се стреми да преодолее условността и вижда в нея своя първороден грях, кукленият театър се измества към периферията на изкуството – по възраст и естетически.

„Куклеността“ като особен тип игра на живия актьор, който създава ефект на безжизненост, автоматизъм, получи най-широко приложение в различните режисьорски трактовки. Големи възможности има обединяването на играта на живите актьори с маските и куклите, така характерно за обредите и народния театър в много от неговите национални традиции. При това трябва да се има предвид, че комплексът „кукленост“ в театъра на живите актьори се състои от два компонента: лице-маска и пресекливост на извършваните на гласъци движения. Това създава възможност за вътрешния конфликт, също така добре познат и в редица национални традиции на народния театър и карнавала: съчетаването на лицето-маска и контрастните на неговата неподвижност бурни, бесни „живи“ движения.

Втора глава се спира на Кукленият театър и театъра на живите актьори на **П. Богатиръв**. Съвременното значение на „знак“ изглежда е много различно от това използвано от Богатиръв. Той подхваща таблицата на основните принципи на театралния семиозис и както почти всички от Пражкия лингвистичен кръг, дава предимство на представената функция на елементите от представлението. Той ги класифицира като символи на обекти и символи на символи. Според Пърс същността на знака е много по-комплексна и много по-пълно позната. Знакът изпълнява функцията си като бива представен или интерпретиран. Всъщност той заменя нещо за някого. Неговата структура се базира на трикласното делене. Типологията му зависи от различните функции, които са обект на вариации свързани с контекста. Куклите, без значение дали провокират комично или мистериозно впечатление, продължават да бъдат театрални символи независимо дали впечатлението е било умишлено. Богатиръв продължава да анализира съвременните кукли, посочвайки стилизацията и карикатурата като техни характеристики. Той показва, че самият той е много по-загрижен за проблемите във връзката на двете знакови системи: живия театър и кукления театър. Вижда тази връзка в съюза на човешките същества и куклите като актьори, в едно и също театрално пространство както например става в комедията на Петрушка през XIX век. Той също така е притеснен от изопачения „куклен глас“ на тази комедия, резултат от използването на бръмбъзъка. Все пак презентацията на съвременната кукла според Богатиръв не е реален анализ на обекта. По-скоро е някакъв вид регистър или индекс от различни видове кукли от различни връзки между живите актьори и куклите.

В трета глава, дисертацията се спира на идеите на постмодернизма на **Х. Юрковски**. Наблюдавайки промените в кукления театър в последния половин век, Юрковски счита, че ние сме действали по същия начин. Отправната точка е тъй нареченият „подражателен“ миметичен куклен театър, който получавайки импулси от актьорския бароков театър, усъвършенства през вековете реалистичното си майсторство и в крайна сметка намира своя идеал в представленията на Сергей Образцов и неговите последователи. Разкриването на механизма на кукления театър ясно показва кой в неговите предели е субект и кой е обект. Актьорът е субектът на сцената, даващ живот на куклата – обекта. Той дава живот, той демонстрира, той говори. По този начин, кукленият театър отхвърля Аристотеловия модел на драмата и започва да „интригува“ с повествователния (наративен) театър. Връща се

отдавнашната техника „на повествованието (разказването) на събитията“, с използването на кукли като илюстративен елемент. Тя се различава значително от концепцията за епическия театър на Брехт, но едно трябва да се признае, че опитът на Брехт и неговите приемници дава кураж на куклениците в търсене на нови способности в повествованието. Юрковски обръща внимание и на концепцията за театъра на разнородните изразни средства, които намира в търсенията на Иван Гол<sup>20</sup> и Антонен Арто. Това е концепцията за авторския театър, разкриващ тайните на своя занаят. Това довежда до повсеместното използване „откритата анимация“ – сцена, без на параван, за куклата редом с актьора. Тази концепция намираме и в малките пиеси на Крейг (сред тях, „Г-н Роба и г-жа Кост“), които, може би, не са възприети от куклениците, като модел за театъра, но по време на създаването им през 1918 г. предизвикват предвиждане към ерата на истинския театър, следователно, към театралността и условността.

Интересът към предмета не възниква, обаче, като резултат на проявление на материалната (предметна) природа на куклите. Този интерес е наложен от артиста по силата на развитието на културата на предмета за потребление, която е значението на предмета, като творение на човека. Юрковски споменава, че сюрреалистите отриват художествената стойност на предмета. Да, това е така. Но не в по-малка степен изобилието от предмети, изработени за потребностите на обществото предизвиква у художниците реакция на отрицание от ежедневната им функция на предмети. Това е важен пример за интереса на кукления театър към съвременната проблематика. Предметът за потребление влиза в друга роля, а именно в ролята на реквизит и театрален предмет.

В заключението правя обобщение на основните тези, които дисертационния труд успява да защити, в хода на неговото разгръщане. Обърнато е внимание на важните контактни точки, които преобръщат мисленето за съвременната куклено-театрална изразност.

Следва справка за научните приноси.

---

<sup>20</sup> Иван Гол (немски: Ivan Goll, 1891-1950), псевдоним на Исак Ланг) е германско-френски писател, поет, романист и преводач. Авангардист, свързан с експресионизма и сюрреализма, един от големите майстори на модерната любовна лирика.

Михаил Байков

**„Съвременни аспекти на куклено-театралната изразност“**

справка за научните приноси на научен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

Като следствие от задълбоченото изследване на разглежданата проблематика, това изследване би могло да определи следните приноси в полето на кукления театър и неговата сценична изразност:

1. За първи път в българското театрознание се прави опит за осмисляне на съвременните аспекти на куклено-театралната изразност;
2. Понятието „кукленост“ е разгледано исторически и концептуално съобразно логиката и тезите на основните автори, занимаващи се с него;
3. За първи път комплексно е разгледана идеята за еволюцията на куклата и куклеността през фигурите на големите реформатори в театъра като Г.Крейг, Т. Кантор, А. Розер, О. Шлемер, С. Образцов, И. Жоли, Ф. Жантий;
4. Текстът формулира и представя нови хипотези за куклеността като белег на театралната изразност в *спектакли* в полето на драматичния, кукления, оперния и танцовия театър посредством авторско проследяване на възлови *представления* по темата;
5. Направен е опит куклата да бъде положена в семиотична система и да бъде разглеждана като знак през фокуса на базисни фигури в семиотиката на XX век.