



Национална академия за театрално и филмово изкуство

„Кръстьо Сарафов“

Катедра „Актьорство и режисура за драматичен театър“

Стилиян Драгомиров Петров

Т И Ш И Н А Т А

К А Т О Д Е Й С Т В И Е

(ТЕАТРАЛНИ ИЗМЕРЕНИЯ И ПРАКТИКИ)

А в т о р е ф е р а т

на дисертация за придобиване на образователната и научна степен „доктор“

Научно направление: 8.4. Театрално и филмово изкуство.

Научна специалност: 05.08.01. Театрознание и театрално изкуство.

Научен ръководител:

Доц. д-р Пенко Господинов

София 2021

НАУЧНО ЖУРИ

Проф. д-р Атанас Георгиев Атанасовов,
НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ (председател)

Проф. д-р Людмил Иванов Димитров,
СУ „Св. Климент Охридски“

Проф. дфн Любка Петрова Липчева-Пранджева,
ПУ „Паисий Хлендарски“

Доц. дфн Николай Георгиев Папучиев,
СУ „Св. Климент Охридски“

Доц. д-р Пенко Стефанов Господинов,
НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

Дисертационният труд „Тишината като действие. (Театрални измерения и практики)“ е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедрата „Актьорство и режисура за драматичен театър“ на Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“, проведено на 25 октомври 2021 г.

Дисертационният труд е с общ обем 194 стандартни страници и се състои от увод, пет основни глави, заключение, приложение и справка за използваната литература, съдържаща 87 библиографски единици, от които 55 на български, 20 на английски и 12 на руски език.

По темата на изследването са осъществени 2 публикации в научни рецензирани колективни монографии в България, събиращи докладите от проведени у нас и в чужбина международни научни конференции.

* * *

Тишината е универсално понятие, състояние, символ, креативно начало, битиен и надбитиен принцип, преносим и неизменен във всеки контекст и във всяко време. Театърът се ползва активно от нейния език, „превеждайки“ го на свой, сценичен, и по този начин го внушава на зрителя.

Процесът на комуникация на театралното събитие завършва окончателно едва когато след поклона и аплауза залата замлъкне, отеквайки, резонирайки поетата тишина на спектакъла, а зрителите напуснат местата си, отнасяйки със себе си (заклучвайки в сакралния смисъл на думата като при излизане от храм) енергията на тишината.

Тишината е ипостаса – може би най-важната – на Бог-Отец.

СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯТ ТЕКСТ

В *Увода* (стр. 5–12) се формулира концептуалната рамка на изследването. Желанието ми да се заема с изследването на тишината като театрален проблем и убедеността ми, че темата е не просто дисертабилна, но особено приносна за нашия културен контекст, се породиха, когато преди години попаднах на книгата на Макс Пикард „Светът на тишината“ (“The World of Silence”). Обектът на неговия интерес не се припокрива напълно с моя: в труда си авторът не говори за присъствието и усвояването на тишината в / от театъра, а я оглежда многоаспектно в нейната пълноценност и автономност. С всяка поредна глава от монографията му аз откривах връзка между тишината и човешката реч, човешките жест, глас, лице, мисъл, енергия. И постепенно у мен заработи интуицията, че всички тези неща всъщност са *материалът на театъра* – онова, с което сцената работи. Дадох си сметка, че близостта / връзката между тишината и театъра е несъмнена и органична, и досега не е интегрирана като съзнателно търсен фокус в театралната практика.

Такъв беше първият ми импулс, оттам насетне продължих да чета, да попадам на други следи и впоследствие стигнах до заключението, че това би било едно важно занимание, изложение, което не толкова ще открие тишината на правещите театър, а по-скоро ще им я припомни.

Вторият етап от подготовката ми (сам по себе си равнозначен на проучване) бе да наблюдавам. В продължение на един сезон гледах представления, за да установя, че в тях не само няма нито миг, в който навлиза тишината, а те са структурирани така, че ако тя за момент пробие, появи се, нахлуе, връхлети... и актьорите, и публиката моментално биват обзети от нещо като притеснение или необясним за мене страх.

Изводите от наблюденията ми върху актуалното състояние на сценичната тишина ме доведоха до следващия, трети етап от предварителната ми подготовка за дисертацията. Стигнах до по-общия извод, че в практиката на театъра тишината, уви, е пропъдена, тя сякаш ако проникне в тъканта на самото представление, се превръща в опасност и заплаха за него. Сериозното предизвикателство за мен бе да се опитам с целия риск, че избраната посока може да не ме заведе доникъде, да формулирам какво означава да поканиш, да призовеш тишината в едно театрално представление и тя да се яви.

Веднага след като определих, че това ще бъде обектът на моята доктор(ант)ска теза, реших да се опитам да проуча подробно какво дотук е писано по темата. Издирванията ми приключиха с пълната яснота, че този проблем в България и в нашата научна теория и практика никога не е оглеждан, не е мислен и съответно по него не е писано и правено нищо. Не открих и в по-широки европейски граници нито един цялостен дисертационен труд, посветен на релацията тишина – театър.

Този извод породил у мен необходимостта да проуча подробно как в другите изкуства е обсъждана тишината. Четох и се информирах не само през текстове, но и на практика (с пътувания, посещения на изложби, музеи, институти, срещи и разговори) как научно са обвързани тишината и живописата, тишината и киното, тишината и поезията, тишината и музиката и не на последно място – доколко те докосват взаимовръзката тишина – театър. От целия обзор установих, че най-вече живописата може да ме приближи като познание към тишината в театъра.

Оттук си изясних как и около какво да бъде центрирана самата тема. Осъзнах, че не желая да се занимавам с тишината като сепаративен философски, психологически, социокултурен, теологичен, антропологичен

и т. н. модус, а че много по-полезно и приносно би било да я изследвам като практика, затваряйки я предимно в границите на българския театър от ХХІ век – тук и сега. Това определи и заглавието „*Тишината като действие*“. Правя важното уточнение, че под „действие“ разбирам основно практиката; „действие“ тук е синоним именно на „изграждане“, на „правене“. Това пък на свой ред определи много ясно методологията: *текстът да се построи на принципа на интервюто* – задаване на въпроси и търсене / получаване на отговори – веднъж с избрани събеседници професионалисти и втори път като диалог със себе си.

Липсата на съответстващи метатекстове върху тишината като театрален проблем (а не тишината изобщо!) предначерта стратегията да си осигуря такива през анализа и опита на водещи специалисти – предимно български, с едно изключение (потвърждаващо правилото) – и да рефлектирам върху, но по-често извън казаното и допуснатото от тях. Изборът на поканените участници беше направен след дългогодишни мои наблюдения и пълната ми убеденост, че работата на всеки един от тях е силно (и много сериозно) свързана с темата и нейните практически аспекти. Всички те се съгласиха да бъдат подложени на нещо като експериментална социологическа анкета с научен ракурс, попълнена специално за целите на моето изследване. В резултат се получи текст в непознат и за мен самия до този момент жанр с – да го нарека: „предизвикана“ полемика, подсилваща, но и категорично отстояваща критическия ми сюжет.

Понеже ми се искаше темата да бъде доведена до възможно най-изчерпателния си предел, реших, че няма да е достатъчно, ако разчитам единствено на фигурата на режисьора; исках да привлека и да пресрещна гледните точки на хора, участващи в определени сфери, които са съставна и неделима част от един цялостен спектакъл: започвайки от автора / преводача на текста, преминавайки към сценографа, след това към актьора, после – към концепцията на режисьора, стигайки накрая до критика, който последен в

комуникационната верига отразява и оценява случилото се. За всеки от компонентите, формиращи целостта на една театрална акция, намерих представител, в чиято работа винаги е отделяно значително място на тишината и той именно през практиката си има какво да изтъкне, да заяви, да изложи като своя истина, като свои резултати, или пък като свои въпроси / предизвикателства, през които търсенето да продължи. Защото тишината те поставя много по-категорично пред въпроси, отколкото дава отговори.

Кои са моите събеседници? Професорите режисьори и театрални педагози *Йерней Лоренци* (Словения), *Маргарита Младенова* и *Иван Добчев*. Проф. д-р *Людмил Димитров*, литературовед, преводач, чиято научна кариера е тясно свързана с изследването на драматургията и театралните процеси. *Нева Мичева* – преводач от романски езици, популяризираща съвременната каталунска драматургична вълна в нашето културно пространство. *Яна Борисова* – съвременен български писател и драматург, в чиито пиеси недоизказаното винаги е повече от казаното. *Никола Тороманов* – сценограф, в чийто огромен опит в театралната сценография тишината има определящо място. *Стефка Янорова* – сред най-дълбоките, мислещи и целенасочени актриси в съвременния български театър. Особено самовзискателна в процеса, в който приближаването ѝ до определен образ винаги е в пряка зависимост от и в съучастие с тишината. *Д-р Николай Михайлов* – психолог, психиатър и богослов, за когото тишината в театъра е тематизация на театралното тайнство.

Тъй като имам достоверен поглед върху съвременния европейски театър, без съмнение действащият днес режисьор, в чиито постановки тишината е радикално пряк компонент, на който той особено много разчита, е словенецът *Йерней Лоренци*. За да се осмисли много по-качествено реалността на българската театрална практика, реших като опозиция или като допълнение да се свържа с него, да му отправя конкретни въпроси, на

които той се отзова, отговори неформално, с повишена отдаденост и неподправена откровеност.

* * *

Изложението е разделено на шест основни глави и заключение. В проследяването на тишината от първата към шестата част, по-точно от видовете тишина през триадата пауза – мълчание – тишина, различни позиции към проблема тишина и език, образа на тишината и тишината като действие, въпреки немалкия масив прегледана, прочетена и студирана литература, в работата си умишлено използвам примери само от драматургия, доколкото този литературен род е най-вече референтен, дори едносъщ със сцената. Драматургията подава материал за практическото реализиране на тишината в спектакъла. Това беше и причината за анализ на *тишината като действие* да избера малката Пушкинова трагедия „Моцарт и Салиери“. В заключителната глава се предлагат становища на избрани от мен водещи специалисти в различни аспекти на театралния процес върху емпириката на тишината.

Цялата теза се базира върху становището, че присъствието на тишината осигурява присъствие на смисъл и конципира по-висока степен на истина за битието и човека в него. Без тишина липсва същина.

Тишината в театъра е достъп до Истина и Смисъл.

Глава първа, *Видове тишина в театъра* (стр. 13–35), изхожда от презумпцията, че по своята феноменология театърът винаги е нарушена тишина. И веднага следва уговорката, че той е несъвместим напълно с тишината. Пълната тишина е несъстоял се театър. Няма театър там, където всичко мълчи. Той се бори с тишината и когато успее да я победи, тишината променя и целта, и оръжията си изцяло в полза на театъра. Театърът е

реалност, в която е заложена някаква тайна. Тишината е езикът, образът, плътта на тази тайна. Колкото до действието на тишината, то предхожда и продължава дискурското време на спектакъла. Може да се каже, че тишината (когато е поканена да се яви) е в предварително действие, от което зависят всички предстоящи действия на актьор и зрител. Тя съпътства, придружава, подготвя и двете страни от по-рано, от по-далече – преди вдигането на завесата.

Тишината е територия, спрямо която ще се роди изричането на представлението и това раждане е в силна зависимост от предварителното условие на едно очакване. Доколкото самото театрално представление е говор, изказване в широкия смисъл на думата, то извира от пространното поле на тишината, разбираана като поле на възможности да се проговори. Тук самата тишина функционира като театрално място и театрално време. Началото на всеки сценичен акт включва тишината по определение, защото театралното слово не е битово слово. Това е начало на едно надсъбитие, надживот, надбит.

Вътре в представлението видовете тишина са свързани основно със **знака на тишината**. Те могат да бъдат търсени като част от текста, могат да бъдат допускани и предвидени като част от потока, могат да бъдат конструирани и постигани като част от живеенето – всички те формират езика на спектакъла. Най-висок пример за такова използване на тишината като текст е Чеховата драматургия. Цялата.

Най-редкия вид тишина в театъра наричам **тишината на прозрението**. Тя не се постига през усилията на актьора, нито може да бъде целесъобразно построена в математиката на намерението, пътят до нея не е проходим през ума, съзнанието, задвижената вече енергия и волята. Тя досъздава, изпълва в плътност и предел всичко на сцената отвъд мислимото по време на репетиции, отвъд видимото в постановъчните конструкции, отвъд изреченото в написаните текстове.

Има звуци или понякога тон в гласа на актьора, които карат тишината да резонира и да придава извънредна дълбочина на пространството. Тази тишина наричам *тишина-пулсация*. В театъра (както и в човешкото тяло) пулсът се определя от неговата честота и ритъм. Скоростта на театралния пулс зависи от физическата, душевната и духовна активност на истинския живот, туптящ на живо в артериите на представлението, от стойностите и силата на неговите жизнени показатели. В зависимост от това към какви телесни, мисловни, емоционални, енергетични, екзистенциални движения е ориентиран този живот, пулсът се променя и съответно на тях реагира. Тишината-пулсация формира духовните контракции и отмерва ударите, при които сърцето на спектакъла се отпуска и свива.

За да бъдат отделени още видове тишина в театъра, предприемам кратък оглед на драмата и драматургичния жанр, и оттук извеждам динамиката на понятията епическо, лирическо и драматическо.

Теоретиците на епоса (Г. Хегел, М. Бахтин, Е. Ауербах, П. Рикъор, Н. Фрай, Е. Мелетински) приемат за безспорни разновидностите фолклорен / авторски епос, чието първостепенно предназначение е да разпространява народното предание (миналото) като кодекс от архетипни сюжети и да формира националната митология (по-късно – да укрепва груповото самосъзнание и идентичност). Епосът следва устната повествователна традиция и не е предназначен за четене, а за слушане. Според Бахтин „Епичният свят на абсолютното минало по природа е недостъпен за личния опит и не допуска индивидуална гледна точка и оценка“ (Бахтин 1983: 509)¹. Но по този начин основополагащият за настоящата дисертация проблем: кой и как говори (съответно кой и как мълчи) в наратива не намира достатъчно ясно решение. Именно това двусмислено положение поражда уточняващи и

¹ Бахтин, М. Въпроси на литературата и естетиката. С. 1983.

конкретизиращи позицията на демиурга жанрове, производни на епоса – на първо място романа, но също така епопеята, поведстта, новелата, разказа...

При лириката ситуацията е донякъде противоположна. Този литературен род, (пред)определен основно от субективното начало, „само“ интроветрен / интимен ли е, или все пак лирическият текст допуска и предприема някакво отваряне към външен потребител, който да го усвои, четейки или слушайки го – изобщо рефлектирайки върху него, по-точно може ли да бъде подложен на някакво обективиране, без да изгуби вътрешната си енергия, специфика и предназначение?

Лириката залага на високите вибрации на речта / езика, предавайки ги чрез ритъм и рима, включително и с други естетизирани фигури (тропи): строфична структура, плеоназми, акростих, анафори, епифори, хиперболи, алегории и десетки други. При нея има разпънатост между мелодика и смисъл, които тя се старае да обедини и сговори хармонично, без едното да е в ущърб на другото и обратно. Именно ритъмът (в добрите примери!) превръща една лирическа творба в по-дълбоко събитие от това, което думите могат да реализират.

Когато си задаваме въпроса що е драма (в родовия смисъл на понятието), нека си припомним, че два аксиоматични нейни компонента са диалогът и конфликтът, а в античността тъкмо диалогът се установява като най-автентичната форма на философско съчинение / трактат (Платон е най-яркият и самодостатъчен пример). Ако в епоса авторът е страничен, често безпристрастен наблюдател и хроникьор на събитията, а лириката е немислима и невъзможна без него, тъй като се изявява в ролята на инициатор, създател и донякъде консуматор на текста, в драмата той остава невидим, предоставящ думата на множество персонажи. Ако все пак съпоставим драмата като литературен род с останалите два, трябва да кажем, че тя неутрализира техните крайности, примирява ги и балансира между обективния дискурс на епоса и субективния на лириката.

В спецификата на тези понятия и жанрове, в хоризонта на техните разновидности съществуват и разликите между епическа, лирическа и драматическа тишина. Образът и гласът на трагичната тишина не съвпада с чертите и проявленията на комичната. Тишината в драматическото действие не отговаря на тишината с определени позиции в един епически разказ или епическо събитие. Нито е онази неделима тишина, така необходима и важна за лиричното откровение или чувство. Независимо от литературния род и правилата на отделните жанрове, участието ѝ винаги е свързано с добавяне на някакъв смисъл.

Театърът е винаги ситуация, която генеалогично е свързана с драмата. Театър и драма са почти синоними, защото още от древна Гърция класическият театър на практика е класическата драма. Драмата е колизия, в човешкия свят това е някаква перипетия (в разбирането на Аристотел). Театърът е метафизическо откровение и да използва декларативно тишината, да я разполага вътре в себе си, е нещо, което може да бъде от естетическа гледна точка приемливо, а може да бъде и пошло.

Тишината е много интимно свързана с въпроса за сакралното, с преживяването на последните неща, от които човекът е заинтригуван, а те, макар и все по-дискретно, продължават да присъстват и да занимават това изкуство. Една от функциите на моята дисертация е да оживи съзнанието и усета за това, че в театъра има един negliжиран аспект. Аспект на дълбочина, която се означава през сетивността на тихото. Тишината има своя сензорна, сетивна характеристика. Тишината звучи. Тишината се вдишва.

Изводите от казаното дотук са в няколко аспекта: има една тишина – изходна, която е тържествената тишина и тревожната тишина на началото. Тя е вътреутробната тишина на театралното действие, преди то да се роди, преди сътворението. Има една тишина, която настъпва като апокалипсис, т.е. като откровение, защото апокалипсис означава не само съд, а и

откриване – изясняване, проявяване на смисъла. Има тишина на абсурда: няма, глуха и сляпа тишина. Има една тишина, подлежаща на преодоляване, защото е чисто негативна, безобразна, тишина, в която няма нищо, освен тревогата на нейната наличност и императива тя да бъде преодоляна. Има потенциална и актуална тишина, т.е. плодотворна, но неизречена. Тишина, изпреварваща думите и жеста. И тишина-пълнота след думите и жеста, защото е нещо повече от думите. Тя ги обобщава, завършва и е повече от тях, защото оттук нататък няма какво да се говори, защото всичко изречено не може да изрази адекватно преживяването. В този смисъл трябва да се получи смълчаване, да се реагира с тишина. Осезаема тишина на сцената.

За словенския режисьор Йерней Лоренци тишината в театъра е многообразна. Понякога тя е „нежна, внимателна, бдителна, мълчалива, понякога – груба, дори насилствена, високопарна, понякога – шумна“. Ползва я основно, когато иска да акцентира на нещо, нещо да разгърне, да разсъблече; да засегне, да рани; да спре времето, концентрираното време (понякога) без случка, без каквото и да е, да роди дълго и празно време, в което произтича най-важното: „събитие в зрителя, скука, през която зрителят „разговаря“ сам със себе си, когато се среща сам със себе си, когато се оглежда истински“.

Тази тишина, пред която Лоренци поставя зрителя, е особено време в театъра. Време, в което представлението не е вече пред теб, не сте един срещу друг, а сте един в друг. Между теб и онова на сцената е отпаднало обичайното разстояние. Мълчанието на спектакъла прониква в мълчанието на зрителя и в това удвоено мълчание проговаря всяко налично сетиво, устата на собственото ти въображение се отваря максимално. Тук представлението е най-лично. Тук то ще се определи занапред като най-слабо или най-силно. Как участваш в тази тишина, с какво се свързваш, какво признаваш, какво забравяш, какво осъждаш, какво прощаваш, какво обикваш и от какво се отчуждаваш, в тази тишина всичко зависи само от

теб. На изпитание е човешкото. В тази много велика за театъра тишина зрителят е най-малко зрител. И театърът най-малко прилича на театър.

Тишината не влиза в съюз с всеки, нито се свързва задължително с всичко. Тя може да бъде избрана и самата тя може да избира. Тишината в театъра е автономна реалност, която може да бъде полезна, пълноценна, а може да бъде и неуместна.

В дискурса на екфразиса се коментира картина, изтъкана от тишина: „Нощта“ на датчанина Тал Р. (Tal R.). Тя е особена реплика и апостроф на известното платно на Пикасо „Герника“: опазва неговите размери и външни рамки, но го пълни с ново съдържание. Видях картината на живо и тя породила у мен много асоциации, въпроси, но и подсказа несъмнени отговори за видовете тишина в изкуството, включително и в театъра. В първия момент погледът съзира мъже, падащи по различен начин, в различен наклон, височина и посока от гърбовете на кафяви, оранжеви, сини, жълти, лилави и още цветни коне. (*Guernica* на Пикасо е създадена с маслени бои, изцяло в черно-бяло). Художникът изследва не падането на мъжете; погълнат е от анатомията и движенията на бягащите през нощта коне. Конете препускат през тъмна, необхватна, усещаща се почти като вечна, завинаги настъпила нощ. Гърбовете им и тези техни нетелесни двойници, свличащи се надолу заедно с тях, непрогледната нощ, кънтящият мрак, дори чисто физическият размер на платното – всичко това предполага звукова вълна с непоносимо високи децибели. От друга страна, тъй като цялото движение вътре за момент е прекъснато (за да съществува картината), самият стоп на кадъра е прибрал напълно и целия звук. Тук открих причината, която свързва за мен тази творба с темата. Всеки път, когато реалност в движение, в действие, енергия, образ и звук спре внезапно, преди да е стигнала до финала си (или до някакъв предполагаем за нея финал), всеки път от самата внезапност на спирането възниква реална, почти материално осезаема празнина, на която човекът реагира веднага инстинктивно.

Продължението на тези разсъждения: всяка намеса на тишината първоначално е свързана с някакво желание за отнемане. Мотивът на всяка нейна поява и намерение е да отнесе, да отмъкне, да отдели, да откъсне. Да отдели актьор и зрител от какво? Накратко: от лъжата, че виждаме, чуваме, изговаряме пълноценно основанията на най-дълбокото в нас. От увереността, че усещаме, възприемаме, мислим, осъзнаваме, съществуваме в предела на битийното. От глупостта, че човекът с неговите няколко сетива е най-съвършената, най-завършената и последна истина.

Преодоляването на тази празнота, която тишината всеки път донася в началото със себе си, е най-решаващият момент от срещата с нея. Тишината (по завет и предопределение), за разлика от мълчанието, е винаги *диалогична*.

Втора глава, *Тишина, мълчание и пауза* (стр. 36–45) се опитва да проникне в невидимата територия на безмълвието и да разграничи нейните вътрешни компоненти.

Всяка произнесена фраза, дума или кратка въздишка, всяко преместване на някакво тяло или само помръдването на нечий очи, всяко движение по сцената (освен говоренето форма на сценично движение е и неговоренето), с което се изразява човекът, може да бъде прекъснато от пауза или да бъде погълнато от иманентно мълчание, но не всяко може да отпрати действащия (както и неговия зрител) към тишината. В това е основната и знакова разлика между тишина, мълчание и пауза – последните две се произвеждат, първата се среща.

Паузата е характеристика на човешката реч. **Мълчанието** е близо до човешкия мотив. Те са в инструментариума на субективното, в параметрите на съзнателното и несъзнателното, в границите на човешкото. **Тишината** е изцяло извън него, тя е напълно отделна, обективна реалност.

В театралната практика тези понятия рядко се отделят като различни. Ползват се обикновено като заменими, значещи приблизително едно и също. От подобно изравняване на тяхната функция, същина и смисъл театърът качествено губи.

Театърът императивно е задължен на думите. Във висок процент от действащата театрална реалност именно те остават неговата най-съвършена, неповторима, ненадмината, неговата недосегаема и божествена, най-надарената му и поразителна страна. Да бъдеш в думите на Бекет, Брехт, Гогол, Еврипид, Есхил, Ибсен, Йонеско, Камю, Кокто, Лорка, Метерлинк, Молиер, Музил, Мюлер, Пинтър, Пушкин, Софокъл, Стриндберг, Тургенев, Уайлд, Хандке, Чехов, Шекспир, Шепърд и толкова още пропуснати други е често максималното предложение на театъра. Неговата сила и неговото събитие са сведени до силата и събитието на думите. Оптималното му постижение отговаря единствено на потребността да бъдат *казани* на глас (и съответно чути) *написаните* думи. Стойността им отмерва общата стойност на представлението.

Написаната и *казаната* дума никога не са едно и също. Паузата, мълчанието и тишината взаимодействат само с *произнесената* дума. Тяхната динамика екзалтира единствено в контакт с нея. *Написаната* дума не стимулира активност и в трите. Тя не създава алкална среда за тишината, мълчанието и паузата. Тяхната обективност намира собственото си потвърждение най-вече в думата като вербална единица.

Пауза е времето, в което човешката реч на сцената бива задържана.

Различавам позитивни и негативни опозиции на паузата.

Позитивни. Когато е намерена и употребена правилно, паузата занижава (или преборва напълно) определени слабости на езика като: емоционална неовладяност; склонност към патетика; грешен ритъм; неточност на ползваната енергия; неясно подаване на смисъл; умора на актьорската (и тази на зрителя) мисъл да свързва; умора на слуха да следи и

слуша; дългите фрази без пауза могат да заглушат *истината*; паузата създава по-висока трайност на думата, езикът, лишен от нея, се забравя по-лесно.

Вярната, умната пауза озаптява агресията и амбицията, която говоримото слово от сцената има и така, *пречейки*, всъщност му *съдейства*.

Негативни. Неточната пауза уврежда: образа на езика; звука му; неговата логика и смисъл; потентността му да поражда по-дълбоки асоциации; невярната пауза унищожава потенциала на словото да сътворява поетични пространства и поетична реалност; ненужната пауза проваля естетическата и екстатичната сила на думата; фалшивата пауза изопачава след себе си цялата театрална истина. Най-сетне глупавата пауза прави глупав и езика.

Мълчание е онова, което говорещият не вербализира, докато говори на сцената, за което мълчи, няма го в произнесените от персонажа думи, не се казва в текста, дори самият текст се казва именно за да успее той, *говорейки, всъщност да мълчи*.

Позитивни опозиции на мълчанието. Полезното мълчание *предпазва* повече хора или отделен човек от обида, удар, оскърбление, мъка, болка, страдание, тъга, скръб, несправедливост, унижение, нещастие, тежко изпитание, бедствие, смърт. Полезното мълчание не наранява никого.

Негативни опозиции на мълчанието. Вредното мълчание винаги *причинява зло* на човека. Вредното мълчание наранява винаги.

Една пауза или едно мълчание на сцената може да отпрати към тишината като към свой хоризонт, към своето най-дълбоко основание. Такава тишина е едновременно съд, увенчаване на надеждата, покой, теофания (богоявление) и епифания (явление на свящото). Тишината е поетична, мистична, духовна. Тишината е музикална, защото в музиката

няма мълчание, в нея има тишина. И има статут на специална реалност, която е описуема като реалност извън човека. Тя въвежда сублимното, най-важното, най-дълбокото, онова високо антропологично измерение, което не трябва да отсъства от театъра. Тишината е мълчание за пределното. Форма на сакралното, на неговото присъствие, доколкото то има достъп до театралната реалност.

Да се каже, че в театъра няма реалност извън физическото, следователно извън зрението, извън речта, извън действието, означава да го опустошиш. Ако не можеш да направиш това, означава, че метафизичното присъства. А щом метафизичното присъства, то присъства през тишината. И през отсъствието. Има такова присъстващо отсъствие и отсъстващо присъствие в театъра. Вероятно именно за него Хайдегер казва (и на няколко места в основното си съчинение „Битие и време“ перифразира същата мисъл), че човешкото съществуване се съпътства от тайна, която не изчезва, ако не ѝ обръщат внимание. Бих допълнил, че то е въпрос на сублимация на сетивата.

Когато попитах проф. Иван Добчев каква е разликата между тишината в любовта и тишината в омразата, той ми отговори така: ‘Тишината в любовта е Едемска, а в омразата е Адова’.

Обект на Трета глава, *Тишината в езика. Позиции* (стр. 46–86) е съчетаването и противопоставянето на разбиранията и възгледите на различни специалисти, съучастващи в театралното събитие. Разделям главата на две части.

Формата на първата е диалогична. В диалог с автора тя представя три позиции, три погледа, три оригинални отговора на двама филолози и един историк на изкуството (и писател), чиято работа е свързана с конкретно, дългосрочно и задълбочено изследване на езика – писан от тях или

преведен, съобразен само с това, че ще бъде качен, произнесен, усещан и чул от и на сцената.

Втората част е с монологичен характер. Тя проследява съотношението тишина – език в актьорския глас и жест и изпълнява функцията на своеобразна четвърта позиция – допълваща и обобщаваща.

По-долу резюмирам отговорите на зададените от мен въпроси на всеки от тримата интервюирани в първата част.

1 позиция – проф. Людмил Димитров (филолог, преводач, изследовател, автор).

Тишината и Словото в библейския смисъл се съотнасят както Бог Отец и Бог Син: Отецът е тишина, той ни предоставя конспект-на-себе-си, известен и възприеман като Стар Завет, в компресирания обем на Десет повелителни съждения (Заповеди), изсечени върху скрижали: не изговорени, а записани (мълчалив / минусов вариант на словото); Синът привежда словото в действие, той излъчва посланията на Тишината.

В друг смисъл Тишината и Словото могат да се съизмерят в релацията Вселена – Земя. Космосът е безначален и безкраен, планетата е сфера, кръг, по-скоро създаващ илюзия за безпределност, доколкото може да се обиколи безброй пъти – тя има траекторията на окръжност (обръч), но територията ѝ си остава лимитирана. Тишината съществува дори когато логосът я заглушава.

Всичко се ражда в тишина и умира в тишина. Езикът (първородният вик) само огласява / известява, изобразява и уплътнява (придава „плът“ на) вече съществуващата идея или образ. Тишината е аурата и дуендето на Словото.

Как езикът съдържа тишината?

Езикът на тишината е най-мъчно усвоим, защото е невербална субстанция. Смесово натовареното послание съдържа тишина. Безсмисленото бърбене, логореята се опиянява от артикулирането на думи, звуци – цялостен вербален баласт, който пропуква и разстройва тишината (в нас): отвлича, подвежда, ожесточава, извежда до непоносимост, предизвиква. Пребиваването в завладяващ текст винаги е опит за навлизане в тишината, винаги е инициация.

Кои гласни са най-близо до гласа на тишината? Кои съгласни?

За мен гласната, най-откровено съдържаща тишина, е „о“. „О“ графично съвпада с 0 (нулата), тя е отвор, амбразура, в която хлътваш, тя е гласната на трансмисията, преддверието на прехода към тишина: приложени към нея, плюсът и минусът не просто се неутрализират, те изначално се обезсмислят. „О“ е *perpetuum mobile*: може да се върти, да се търкаля, да окръгля, овъргая, овалва (то самото е овал); то е по-приемливо от умилостивяващото, ударно, но и умопомрачително „у“, с което често се бърка и до което се редуцира в начална позиция. Разликата е като между „О-ко“ и „У-хо“: важно е не да чуеш, а да видиш тишината. Съгласните, обратно, са съпътстващи, съ-гласни (при-звуци): съ-глас-увани/солидарни с гласа; те нямат собствен глас. Тяхното натрупване не говори, а внушава.

Избройте думите, които са най-пълни с тишина?

На фонетично равнище – онези, които не жъ-кат, не съ-кат, не чъ-кат и не шъ-кат. На семантично: глъб, бездна, лоно, гроб, пръст, помен, пустиня, недра, необятност, прегръдка, библиотека.

Избройте думите, които са най-бедни на тишина?

Има особена метафоричност във факта, че думите „мълча“ и „мълвя“ създават своего рода паронимия, тоест близко звучене, но поне на пръв

поглед са реципрочни по значение. На западнославянските езици, както и на украински (варианти: мова, млова, мува...) „мълва“ е думата за „език“, но тя имплицитно, по подразбиране предполага „млъкване“, смълчаване. Дали в дълбоките му смислови и семиотични пластове предназначението на езика не е да мълчи, по-точно да изрича и извява тишината?

Кои групи думи или словосъчетания помагат да се чува по-силно тишината? Кои пречат?

И в двата случая – междуметията...

Тишината се долавя и въздейства по-силно, когато в нейния корпус се вклини / проникне шум, доловят се вибрации. Така, както свещта, с която лейди Макбет прекосява мрака пред погледа на изумените придворни (V действие, 1 сцена) – жест, който ще бъде повторен от Наташа в трето действие на „Три сестри“ – не толкова разсейва, колкото подчертава тъмнината, така и деликатният, почти монотонен звук, повече подчертава тишината, отколкото я отменя.

Има ли тишината своя граматика?

Граматиката на тишината е елипсовидна. Използвам термина във филологическия (литературоведския) му смисъл. Елипсата е реторична фигура, която казва, недоизказвайки – съобщава някаква информация по подразбиране и досещане. Обикновено в текста се обозначава с тире. Синтаксисът на тишината разчита на кодови думи, които имат цялостно припокриваща се етимология-и-семантика, а не контекстуална, не само за конкретния повод. Тези думи не казват, а подсказват, формират не вкус, а привкус. Затова тишината никога не предлага строен разказ, а по-скоро разказ-пъзел: елементи от конструкция, която трябва сам да сглобиш, да подредиш, да изобретиш. Елементите са същите, но логиката им на подреждане винаги е различна.

Как езикът ползва тишината? Дайте примери от поезията, литературата, драматургията.

Тишината е съвършена, езикът е несъвършен. Връзката / релацията е като между Твореца и творението. Тишината сътворява езика, по-точно езикът е сътворен от тишина и винаги трябва да имаме предвид, че тя проговаря през него, той я артикулира. Когато езикът започва да се самолюбува, тоест да става бърбърив и самодостатъчен, той устремно тръгва против природата си.

Има две велики пиеси, които „стигат“ до тишината, предават послание от тишината: „Хамлет“ и „Борис Годунов“. Те чертаят парабола между говоренето, изродено в нищоказване, и потъването в тишината като абсолютен, постигането ѝ като феномен.

Дискурсът в „Хамлет“ се разполага между „В началото бе Слово“ (разказът-казус на Призрака, а той е пратеник на „страната, отдето никой пътник се не връща“) и „Останалото е тишина“, или, както е по-известно на български – мълчание. Самата пиеса задава парадигмата – „Останалото е тишина“ е автоапостроф на изречената няколко действия по-рано пак от същия персонаж реплика: „Думи, думи, думи“.

„Борис Годунов“ е не по-малко сакрален текст. Най-коментирана в него е финалната ремарка „Народът мълчи“. Финалното замълчаване на народа, първоначално предвиждано като „сляп“ отговор-повторение на подканата на болярина, придобива различна знаковост. Властта, вменявана от народа според инициационната формула „Глас народен – глас Божи“, е отказана на поредния самозванец. Безмълвието на народа е без-езичието, тоест отсъстващото присъствие на Отца, непожелал да миропомаже лъже-пророка, лъже-сина Лъжедимитрий. Смъртта на царя рефлектира в катарзиса на народа, който, подобно на хора от античната трагедия, коментира ставащото, без да го вербализира.

Кои от познатите Ви текстове са най-снабдени с тишина?

Най-безсловесен е най-бъбривият текст. В него няма тишина – той просто не казва нищо.

С много тишина е снабдена „нямата сцена“ в Гоголевия „Ревизор“. В нея цялото неистово и главоломно забързано действие отеква в замлъкване, потъва в нищото, тъй като в нея настъпва Страшният съд за злоупотребата със словото. Ако словото не е функция на тишината, е пустословие, нищо.

Кои са авторите, в чиито текстове най-силно чувате/виждате тишината?

От българските автори на първо място Ботев. После – Далчев. От чуждите – Пушкин, Чехов, Шекспир, Бекет.

Българското възраждане започва с вик („О, неразумни и юроде!...“) и завършва с вик („Вий сте идиоти!“): с вик-упрек и вик-подкана. Подкана да отмахнем цялата нехармонична звукова омърсеност на битието си („глухо и страшно гърмят окови“ – „Елегия“), за да останем насаме със себе си в предразполагащата към раждане на екзистенциални пориви тишина. По(д)кана за тишина.

От какво се лишава един текст, в който липсва тишина?

Премълчаното е по-интересно от изреченото. Това е фигурата на апофазиса, когато мълчанието (замълчаването) говори, а лапидарното (фрагментарното) проговаряне по-скоро подчертава смисловата безкрайност-бездна на тишината.

II позиция – Нева Мичева (филолог, преводач, журналист).

Думите идват от самата сърцевина на това, което ни прави хора: от съзнанието, че *сме*, и съзнанието, че *сме заедно*. От необходимостта да си сътрудничим. От историята ни на животни, които поколение след поколение са все по-развити и по-отдалечени от другите животни именно благодарение на думите.

Аз вярвам, че общуването е живот и че в отказаното общуване има вина. Думите са човешкият начин за себеизразяване, за връзка с другия, за предаване и натрупване на знание, за съществуване в мащаб, много по-голям от индивидуалния.

Как езикът е свързан с тишината?

Ако говорим за членоразделна реч, винаги следва да казваме „звукове“ (съставни елементи от човешко съобщение), не „звuci“ („насипен“ шум). Ако тишината е липса на звуци, то мълчанието е липса на звукове – вид тишина, но значеща.

Как тишината съдържа езика?

Тишината е хаосът на езика. Абсолютна тишина няма, това е разбираемо – градът е машина за всякакъв трясък, селото, гората и морето постоянно произвеждат повече или по-малко природни звуци, дори в плътно затворена стая ще се намери някакъв бял шум или търкане, пулсиране от самото ни вслушващо се тяло. Една от най-характерните черти на човешкото същество е необходимостта от смисъл – дори да я отричаме, я изпитваме толкова властно, че сме постоянно склонни да го добавяме там, където липсва. Говоря за всичко от идеята ни за красиво или добро до нуждата ни от обратна връзка и похвала в нещата, които правим. Опитът за подредба и яснота на наличните насипности и неизбежности е опит за

смисъл. Такива опити за смисъл са изкуството, религията, историята, науката, философията, държавата, интернет, олимпиадите, спасителни акции в планината...

Кои качества на езика създават подходящи условия за възникване на тишина?

Всяка дума е обградена от макар минимална тишина, за да може да бъде възприета самостоятелно. Думата „аз“ става нещо друго, ако веднага отпред се чуе или прочете едно „п“, а отзад – едно „я“. За да се открие от другите и да съхрани значението си, тя трябва да е обградена от замлъквания. Така всяко изречение е накъсано с мигновени тишини (на хартия това са интервалите и препинателните знаци), които му позволяват да има ритъм и физиономия, но и въобще смисъл.

Кои гласни са най-близо до гласа на тишината? Кои съгласни?

Всичко, което не може да се изкрещи, е близо до тишината. Гласните са по определение гласовити. Но всяка съгласна, която става за произнасяне без звук, с минимално напрежение на тялото, е тиха – няма как да извикаш „п“... Вероятно най-мълчаливата съгласна е „м“, за нея не е нужно дори да си отваряш устата.

Избройте думите, които са най-пълни с тишина?

Шии! И то произнесено съвсем тихо. Тишина в намерението, тишина в изпълнението, призив за тишина.

У мен лично пълно притихване предизвикват неочаквано точните думи. Или неочаквано красивите. Всъщност в работата с текстове човек осъзнава, че точността е част от красотата – една приятно звучаща или рядка дума, може да стане грозна и глупава, ако е неуместна (понякога дори ако е леко изместена). Такива притихвания ми се случват покрай поезията,

разбира се. Но понякога и покрай материали от пресата или подслушани разговори в метрото. Едно от разкошните свойства на думите е, че те действат (или не) в толкова широк контекст, че една и съща дума, произнесена от един и същи човек може да предизвика у един и същи слушател пет различни реакции (от пълно смълчаване до крясък) при различни обстоятелства и в различни съчетания с друго.

Избройте думите, най-бедни на тишина?

Това са може би думите, в които има най-много *намерение* (ако приемем, че тишината е пълната липса на намерение или пълната липса на общуване).

Кои групи думи или словосъчетания помагат да се чува по-силно тишината? Кои пречат?

На моите романски езици „тишина“ и „мълчание“ са една и съща дума – *silenzio, silencio, silenci*. Ако приемем, че българският ни дава възможност за по-фино разграничение и тишината е липсата на шумове, а мълчанието – липсата на говорене, нека уточним също, че нито тишината, нито мълчанието сами по себе си са позитивни или негативни. Те стават такива в контекст.

Какво тишината изрича по-дълбоко от езика?

За нуждите на общуването мълчанието в повечето случаи е смърт. Когато искаме да кажем, че гарантираме пълно мълчание, казваме „гроб съм“, а когато всичко наоколо стихне смущаващо, тишината е „мъртва“. Когато ставаме нефункционални от потрес, „онемяваме“. Когато някой е опасен, подмолен, го наричаме „тиха вода“. Когато искаме да променим цял държавен строй, базиран на насилие и скритост, говорим за „гласност“. В контекста на доброволния обмен на информация мълчанието е отказ от

усилие за другия. Формулирането на мисъл, намирането на точните думи, в която да я облечем, и на подходящия момент и тон, са труд и отговорност. Мълчанието е декларация за нежелание за сътрудничество и поделяне на отговорността.

Има ли тишината своя граматика?

Аз съм преводачка, тоест отношенията ми с тишината са на живот и смърт. От една страна, работя в пространството на писаната страница, в което не бива да има мълчания (тоест липса на общуване и на информация).

Докато превеждам, от друга страна, имам необходимост от пълна тишина около себе си, тя ми е насъщна. Всеки текст има свой ритъм, всеки ритъм се предава с елементи на тишина, всеки ритъм се „бие“ с ритъма на външните думи, музики и шумове. Когато работя като журналист, ми е почти безразлично къде съм и колко шумотевица се вдига около мен.

Грамматиката е съвкупност от правила за организация – ако тишината въобще може да се организира, то е само чрез отношенията си с говоренето (или друга значеща дейност).

Кой текст е тих и кой е шумен? От какво се определя това?

Най-звучни са може би пъстрите, пищни, „барокови“ текстове. Те са с интересна лексика, актьорите биха ги нарекли „вкусни“ (добрата тишина и добрият текст се срещат в това, хранителни са) и при тях публиката почти със сигурност ще реагира с интерес и признателност на по-редки и любопитни думи, ще изпита удоволствие от езика.

III позиция – Яна Борисова (писател, драматург).

Преди писането не ми е необходима тишина, точно тогава е доста шумно. Има много думи, преживявания, разговори. Има и много объркано възмущение. Това е период, в който несъзнателно натрупвам материал, който генерира необходимостта да разкажа нещо. Когато започна да пиша обаче, ми е нужна тишина. Тя е „помещението“, в което работя. Само в нея чувам изречения, мисли, фрази. В моя случай и гласовете на актьори.

Откъде идват думите?

Казват, че и в най-тихите си спотаености хората мислят в думи, независимо дали ги изричат или осъзнават.

Как езикът съдържа тишината?

Има два вида тишина, които авторите могат да използват. Едната е тази, в която живеем и ни заобикаля, другата е вътре в думите и между тях. За мен разликата е очевидна, защото използвам втората, а работя в първата. Езикът е разположен в тишина.

Избройте думите, които са най-пълни с тишина?

Всяка дума, фраза или изречение носи собствена тишина, която е част от дълбочина или подводно течение, което не се регистрира на повърхността.

Избройте думите, които са най-бедни на тишина?

Самотните думи са заобиколени от тишини. Колкото и да изглеждат несъвършени, съдържат сила. В драматургията думата, изречена сама, може да придобие голяма мощ. И след това около нея става много тихо. В такива

случаи тишината се превръща в мегафон, а резонансът от изреченото е с много дълъг живот.

Има ли тишината своя граматика?

Не съм сигурна, че е граматика, а по-скоро драматургия.

Как езикът ползва тишината?

Между вербалната реч в реалността и речта в художествената и приложна литература има огромна разлика. В реалното говорене тишината се ползва по интуиция и понякога доста безотговорно. В литературата е съвсем различно. Там много отдавна няма значение на какъв език пишеш, важното е да имаш свой, уникален такъв, където винаги имаш възможност да се възползваш от тишината в него.

Къде в един текст като писател най-добре бихте настанили тишината – в архитектурата на случващото се, в пространствата между думите и редовете, в многоточията, в точките (друго)?

Драматургията е особен вид литература. Много често тя се занимава най-вече с неизказаното. Аз лично се занимавам с психологията на взаимоотношенията, където тишината би могла да бъде част от изграждането на архитектурата на случващото се.

Кои са авторите, в чиито текстове най-силно чувате/виждате тишината?

Повечето добри драматурзи използват умело всичко, което би помогнало да се опише невидимото. Харолд Пинтър, Едуард Олби, Иван Вирипаев.

От какво се лишава един текст, в който липсва тишина?

Заради възможностите и структурата на тишината не мисля, че има талантливо написан текст, в който тя липсва изцяло.

Какви мотиви има тишината? Примери с ваши или чужди мълчаливи персонажи от литературата/драматургията.

За мен тишината е средство да разказвам, но не е изключено да бъде използвана и като персонаж или среда. Тишината има много въпроси. Използвах тези възможности да превърна тишината в нещо като огледало или психоаналитичен сеанс, в който героят разговаря активно и споделя неща, които крие в реалността.

Опишете свършената тишина като ремарка на пиеса?

Не си позволявам да използвам тишината в ремарки, защото тя не бива да е наложена от автора, а е скрита като възможност за ползване на определени места.

Втората част на първа глава е мое авторско обобщение-рефлексия към казаното от двамата преводачи и писателката драматург. Фрагментът е озаглавен *За тишината в гласа и тишината на жеста*.

Езикът в театъра *проговаря* най-пълноводно и прецизно през гласа на актьора и през актьорския жест. Театралният жест не е функционален, битово инструментален, а е символичен. Той има определен смисъл в театралното цяло, в драматургията на представлението. Жестът произлиза от това, което още не е изречено, още мълчи потенциално, още е тишина. Освен за да бъде роден, тишината е необходима на жеста, за да бъде той чул като текст. Минималният жест, когато е изразен в тишина, се улавя детайлно

и се запомня сетивно. Тишината е единственият начин на извървяване на нуминозното, на това, което е свръхчовешко и сакрално.

Кога актьорът трябва да присъства най-тихо на сцената? Кога е необходимо да говори най-тихо?

Когато е несигурен. Когато е сигурен. Когато е силен. Когато е слаб. Когато е нещастен. Когато е щастлив. Когато подготвя някакъв вероломен акт. Има такава тишина – тишина на злото (зловеща, злокобна тишина). Има различни тишини, които отпращат към засекретен мотив. Феноменологията на едно голямо актьорско мълчание, на една голяма, произведена от актьора тишина, е много мощно събитие в театъра само по себе си.

Гениалният актьор може да донесе на сцената собственото си мълчание, което означава собствено присъствие. То не е някаква фигура на тишината или фигура на мълчанието. То е умението да може всеки път, когато се кани да каже нещо, или когато го казва, да носи присъствие, а присъствието е това, което мълчи. Или поне поддържа думата, без да е самата дума. То е нещо неуловимо. То е присъстващо отсъствие, отсъстващо присъствие в такова качество, което е осезаемо, но не може да се долови и да се посочи пряко от сетивата. То е имплицирано мълчание.

Патетиката екстериоризира. Съкровено интериоризира.

Когато един актьор е мощен, е натоварен с вътрешна тишина. Той е озадачаващ актьор основно заради това, че не е изречен докрай. Не е банален. Носи вътрешен свят, който не е видим от първо приближаване. Той е същество, което се определя отвътре, т.е. суверенен, абсолютен, независим. Присъства като личност. Личност означава именно това – да се самоопределяш отвътре. Личността е самоопределящ се субект. Личност означава още да личиш, да си открий, забележим, видим, наличен.

Самоопределението е основано на принципа на *истината*. Това, което човек преживява като *истина*, го конституира като *личност*. Когато в театъра възникне задача да се изрази непостижимото с думи, тишината

влиза в своето правомощие. В техниката на актьора това непостижимо, което думите могат само да загатнат, но не могат да изведат в пълнота, се изразява с пълноценна тишина, чиято умесност се основава от думите *преди* и *след* нея. Това е най-тънкото майсторство – актьорската реч да понесе дълбочината на тази тишина, от която се поражда словото. А за да се случи фактически то, актьорът трябва да живее тишината в себе си, да я „може“. Да има интериорен сакрален регистър. Тази тишина да е негова, той да я знае по откровение лично. Актьорът трябва да бъде знаещ човек.

Автентичната игра е именно това – постигане на Истина. А Истината се живее като духовна реалност, не като правота в рамките на една драматургична история.

Тишината е вместилище на значения, на съдържания, на енергии, които правят театъра дълбоко изкуство, а не търговски продукт. Което означава, че в човешкия опит съществува равнище на тишина, на дълбоко мълчание, в което човекът се среща с Истината на собствения си живот, на собственото си битие. В този смисъл актьорът трябва да се обърне с лице към вътрешния свят, към света, в който думите още не са, още ги няма, но тази тишина е словесна, защото е потенциално слово.

Ролята е само маска, в която актьорът е попаднал заради човека. Всичко, което той прави на сцената, има една референция, една относимост към истината, която е в мълчание, в позиция на тишина. Тя не се проявява директно; тя се проявява косвено. Има парадокс на изразеното и на неизразеното, на явеното и на неявеното, на показаното и скритото в присъствието на един актьор, който знае, че той е носител на някакъв потенциал, оставащ вечно стихнал и вечно в латентна форма. Тишината има собствена наличност на театралната дъска. Собствено реално присъствие. Инструментално това се постига чрез съотношението слово-мълчание, слово-тишина.

Четвъртата глава, *Образът на тишината* (стр. 87–95) се занимава с визуалните аспекти и проявления на тишината.

Подхождам с презумпцията, че тишината няма собствен образ. Тя „излиза“ на сцената, проявявайки / изявявайки неприкритата и неподправена *същност* на образите. В такъв момент ние (възприемателите) я преживяваме като моделираща, дешифрираща и демаскираща *истина* за лицето, за жеста, за думата, за присъствието на актьора. Това предзадава и регистрира фактическата експликация на тишината – явяването ѝ в модалност на истина.

Защо тогава тази истина да бъде наречена тишина, при положение че сме я нарекли истина?

Защото истината за всички неща (вездесъщата истина!) е спонтанно смълчан, спотаен рефлекс. Тя не се разкрива през жеста, през словото. Тя е пред-словесна, пред-жестова, в известен смисъл тя *не е, преди да стане, преди да се (въз)произведе*.

Кулминационният миг в постигането на истина(та) за някакво театрално събитие се самоизразява чрез миг на тишина. Плътната тишина – това е територията на пратеатъра, на потенциалния театър, наричан още имплицитен, т.е. латентен театър, който трябва да се случи реално.

Друг образ на тишина в спектакъла е лицето на човека. Човешкото лице може да притихва и в този смисъл да се види.

Как и къде?

Със сигурност в очите.

Защо именно в очите?

Защото то е тоталността на хуманното, а през очите (като през амбразури) може да се проникне директно в душата на човека – те са прекият път към нея. Душата е положена върху тиха основа – фундамента на тишината.

Когато говорим за тишина върху лицето, говорим за изблик на трансцендентното върху човешкия лик / образ, за поглъщането му, с други думи, от многопластовото семиотично поле на собствената му физиогномика. С явяването на сублимното, отвъдното, неизмеримата дълбочина, последната дума, най-важното, до което може да се стигне, неговото пределно, най-вгълбено изказване, тогава едно лице придобива сериозност и стихва. И тъкмо в това специфично стихване се появява тази очертана, получила свой облик тишина, сугестирана и разчетена като символ на трансцендентното присъствие. Хоризонтът на последните значения, валидни за човека, изискват такава тишина, защото пред тях замлъква всяка способност да се произнеса нещо. Те позволяват само да бъдат съзерцавани. Съзерцанието, от своя страна, е това, което човекът прави, когато приветства тази тишина, когато я възприема и когато я произвежда / удържа. Когато говорим за тишина и театър, ние всъщност говорим за това има ли съзерцанието място в театъра. Като едно лице, което съзерцава и така извиква отсъстващи неща, извиква присъстващи неща, които отсъстват; гравитира, иначе казано, от фигурата на апофатичното към обхвата на наличното и обратно.

Тишината е сетивната форма на сакралното, на Присъствието, на неизразимото. Неизразимото само по себе си изисква тишина, то се преживява в тишина. Нуминозното, сублимното, съзерцаваното настъпва като присъствие, проявява се в ситуация на стихване, на тишина. Тишината, която някои актьори носят, имат и която променя тяхната походка, тяхното лице, техния жест, конституира *театралния човек на тишината*. Човек, който владее / умее тишината. Човек, който е свидетел на тишината, чрез когото тя се самоизразява: тишината парекселанс. Единствено през такъв актьор е възможно да се види неизразимото.

Тази глава търси образа на тишината и пита възможно ли е той да бъде видян на сцената?

Цитирам предположенията на Никола Тороманов, Иван Добчев, Йерней Лоренци и Маргарита Младенова. След тях давам свой коментар (без обвързващи театрални потвърждения) относно причината за тези разлики и защо фактически отговорите на подобен въпрос могат да останат завинаги безкрайни – еднакво верни и еднакво незащитени.

Според сценографа *Никола Тороманов*, тъмното и светлото не определят смисъла на тишината, а по-скоро нейната структура. Осветлението, освен естетическа или времева роля, има задачата да говори за дълбоки преживявания и тяхната значимост. В театъра осветлението е един от начините да създадеш друга реалност, която да е достатъчно убедителна среда за емоционалните преживявания на публиката. В този смисъл няма значение как тишината ще бъде осветена, а последствията, които биха се случили преди или след нея.

Иван Добчев е на мнение, че Светлината и Тишината са природно свързани като антиподи – колкото е по-светло, толкова е по-малко тихо... За осветяването на Тишината в тъмното е нужно неземно осветление.

Обърнах се и към *Йерней Лоренци* с няколко въпроса:

1. *Какъв е образът на тишината?* 2. *Влияе ли се тишината от осветлението?* 3. *Как изчезването на светлината я променя?* 4. *Какво осветява тишината в тъмното?*

Ето отговорите му:

1. Образът на тишината е светъл мрак и черна светлина. 2. Несъмнено, поне до известна степен: аз самият най-много обичам напълно осветената тишина, тишината в работно осветление, ясната тишина. (Такива тишини могат да бъдат също много напрегнати и мъчителни.) 3. Сетивата набъбват, клетките се отварят. Затъмнението е лъжлив път. Да оставим затъмнението на киното. 4. Праобраза (репродукцията) и очакването (проекцията).

Мargarита Младенова, от своя страна, в известен смисъл апострофира досегашните становища. Образът на тишината, твърди тя, е нещо, до такава степен интимно и лично, че би трябвало всеки, който стои срещу творбата на сцената, да породи, да провиди свой образ на тази тишина, която там пред него пребивава. В този смисъл тишината има образ. Тя се вижда, но това е в дълбоката тайна на образа на всеки от нас за нея. Няма два еднакви образа на тишината.

Моят коментар:

Зададеният въпрос е тотално обречен да намери някога своя постоянен и единствен отговор.

Обвързвам го с една установена за квантовата физика *истина*. Когато бях в ЦЕРН (Европейска организация за ядрени изследвания), Швейцария, разбрах, че вече съществуват напълно неопровержими доказателства, че Вселената е сътворена от:

5% видима материя – тази, от която ние сме създадени;

27% тъмна материя – неразгадана още, но възможна за проучване;

68% тъмна енергия – невъзможна за човешки достъп.

В процентно отношение това ми се струва абсолютно приложимо и към театралната истина:

5% видима материя – онова, което се вижда в *светлото* на сцената;

27% тъмна материя – онова, което присъства, но остава невидимо в *тъмното* на зримото;

68% тъмна енергия – тишината, съществуваща и непотвърдима нито от тъмното, нито от светлото. Веществена и непрогледна за нито един човешки орган.

Тишината трябва да върне духа на театъра, защото това е духовна (му) реалност. В най-голямата си дълбочина тишината крие / съдържа

духовната истина. Пределната ценност. Входът на тишината в театъра означава вход на битие, вход на смисъл.

Предпоследната глава, *Тишината като действие* (стр. 96–113), не само дублира заглавието на цялата дисертация, но тя, макар и на пета позиция, е централна, доколкото сублимира концепцията и всички, изведени дотук аспекти на тишината, се събират в нея. Но нейната собствена структура е по-различна. Тя застъпва позицията, че тишината в театъра може да бъде отразена най-подобаващо, ако за основа се използва драматургична творба, при това шедьовър на световната драматургия. Предпочетох малката трагедия на А. С. Пушкин „Моцарт и Салиери“, първо, заради нейната краткост, тоест обозримост, и второ, защото смятам, че този текст най-пълноценно илюстрира и задава (въз)действието на тишината. Ползвам българския превод на Людмил Димитров², коментирайки произведението според вътрешното редуване на монологите, изречени от Салиери, и кратките диалози между него и Моцарт, в които Моцарт е активната страна.

Започвам с кратко предисловие, по-точно с афоризма, че да докажеш, означава да покажеш.

В първия монолог Салиери през цялото време пита. Пита Всевишния за правдата на небето и тук на земята, а Той докрая остава безмълвен, не му отговаря, не проговаря. Напрегнатото и непрестанно производство на тишина в този отказан отклик е по същество и нейното активно действие.

Последвалата почти вулгарно „шумна“ сцена между незабелязано влезлия Моцарт и стреснатия Салиери, тишината сякаш временно се оттегля. Макс Пикард твърди, че когато двама души разговарят помежду си, винаги присъства и нещо трето: тишината, която слуша. Тишината е третият

² Пушкин, Александър. Моцарт и Салиери. В: *Драматургия. Театрална естетика*. С. 2021: 155–166.

„говорещ“ в разговора им. Тя се връща обратно в „играта“, когато Моцарт засвирва онази „просто глупост“, дошла от тягостните му безсъници. **Съвършенството е тясно свързано с тишината. Това е най-завършената, най-непрогледната и най-величествената, най-раждащата и най-смъртоносната тишина в пиесата – тишината на съвършенството.**

Кой Композитор пише за Моцарт и защо е избрал именно той (Моцарт!) да свири Неговата музика? **Композиторът на Моцарт е Тишината на Салиери.**

Следва вторият голям монолог на Салиери, с който завършва първа сцена. Той отново е сам, но след като с появата си и свиренето си Моцарт не само го е провокирал, но и е задълбочил разрушителния комплекс у антагониста.

Колкото до тишината, когато на сцената са драматизирани пределните ситуации на човека, тя е в *тоталното* си действие. Под пределни ситуации разбирам смърт, вина, страдание, вечност, време, безсмъртие – тази, които те поставят пред краен избор на самоопределение. Изправен си пред нещо абсолютно съдбовно, прагово и тогава реагираш с тоталността на своя живот, душа, дух, екзистенция. Пределните ситуации винаги изискват хоризонт на тишина. Всичко тук е разположено в тишина, защото на дневен ред е дошла пределната ситуация на смърт. Когато на сцената се появят такъв тип събития, те винаги са тематизирани в тишина. Тишината действа като тяхно убежище.

Малката трагедия продължава с втората и последна сцена. Нея помествам в цялост и обобщавам наблюденията си над тишината-действие.

Тишината може да функционира през цялото театрално действие като въпрос. И накрая може да функционира като отговор. Тишината

действа като въпрос, когато е напрегната поради дефицита на думи, които я осмислят. Тогава тя функционира като едно постоянно *memento*, на драматургично движение към завършек. И накрая, като всеки финал, метафора на смърт или на възкресение, адекватната дума е „тишина“, защото погребението е заравяне на словото в мълчание, в съвършена тишина. Това означава, че представлението се движи към събитието на тишината, която го коментира и завършва.

Тогава пада завесата.

Във финалната шеста глава, *Емпирика на тишината. Пет авторски интервюта* (стр. 113–182) са поместени в цялост пет от направените от мен девет интервюта: тези на проф. Людмил Димитров, проф. Йерней Лоренци, Никола Тороманов, Стефка Янорова и Яна Добрева. Мотивът ми да избира именно тях е, че те представят разностранно театралния процес от началото – езика на драматургичната първооснова (оригинала или преводна), минавайки през режисьорската идея, образа (визуален, звуков, като сценографски макет), актьорското превъплъщение и работата на драматурга като автор. Въпросите, които им задавам, са съобразени със специфичната сфера, която те владеят и която обитават в пространството на театралното действие; в този смисъл сред питанията има и повтарящи се (константни), но и различни, насочени към конкретния адресат / референт. С тях на практика завършва концептуалната рамка на моя замисъл: това са предизвикани разговори, компенсирани недостатъчното наличие на метатекстове по избраната тема и най-ясно и професионално извеждащи / защитаващи позицията на съответните интервюирани. Доколкото на различни места в текста намесвам или цитирам фрагментарно казаното от всеки от петимата ми събеседници, сега публикувам отговорите им в пълен вид, а тези на актрисата Стефка Янорова

са поместени за първи път тук. В интервюта е очертана и съзнателната ми стратегия в изучаването на театралната тишина. Защото ако в по-рано приведените откъси от разсъжденията на няколко от анкетираните от мен съеседници са особено важни техните отговори, тук, в заключителната глава, предоставям възможността читателят да получи по-пълноценна представа за моя подход (и своеобразна логистика) към проблема, тоест – в случая експонирам авторските си въпроси като цялостен алгоритъм за научно обосноваване на избраната дисертационна тема.

Заключението (стр. 183–186) поема в неочаквана посока спрямо логиката на петделното изложение. В замяна на тривиалната „рекапитулация“ (повтаряне с други думи на вече известното), то проспектира идеи за допълнителна работа върху темата, структурирани в няколко пункта. Отначало дефинира семантичния и семиотичен обем на понятието тишина. То означава: да се откажеш от думите; да замлъкнеш поне временно; да обърнеш очите на душата навътре; да намериш дълбоко в себе си своето човешко оправдание; да откриеш заложен, но неизявен до този момент свят в пространството на човешкия си суверенитет; да се опреш върху дълбоко лично преживян смисъл; да внедриш този смисъл в своята психосоматична цялост.

Тишината е *дишане на смисъл*: импулс, стимул, рефлекс да осмислиш за себе си понятието и, респективно, ефекта „пълнота на момента“. **Пълнотата е проглеждане на човека за вътрешния смисъл. Това е свършената, радикална антитеза на скуката.**

Какво е общото между разсъжденията дотук и театъра? Театърът предлага възможност да живееш в продължителността на представлението / живота (като свидетел или като участник), като свръхбитие.

Критерият за истинност на дадено представление е неговото естетическо постижение. То трябва да бъде естетически убедително. А за да

бъде такава, драматургията му следва да организира някакъв смисъл. Тишината е важен компонент или компонент за истинността на сцената. Нейното естетическо постижение не може да бъде описано, но след края на такова театрално събитие зрителят има необходимост или много дълго да говори, или много дълго да мълчи.

Съществува такъв театрален феномен, който се постига с обръщане на душата навътре към един вътрешен театър. Тишината присъства абсолютно категориално в описанието на този интериорен театрален свят. Първо тишината се преживява като театрално тайнство. На следващ (втори) етап тя се превръща в проблем: в нещо, за което се мисли, и в нещо, за което не трябва да се мълчи.

Литературата (стр. 187–194) на български, английски и руски език включва 87 библиографски единици – монографии, статии, интервюта, речници, художествени текстове.

ОСНОВНИ ПРИНОСНИ МОМЕНТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Дисертацията е първият оригинален монографичен текст, написан на български език и посветен на тишината като театрален проблем. На фона на множество изследвания върху философски, изкуствоведски, психологически, социокултурни и литературни аспекти на тишината, безмълвието и производните им форми, тишината в театъра досега е намерила място в твърде малко статии или примери от по-големи проучвания с различен профил.

2. Дисертацията прави систематизация и разгръща основните аспекти от действието на тишината в театъра. Тя предлага алгоритъм за забелязването и проследяването на сценичната тишина.

3. Обосновава се процесът на тишината – нейното възникване, наличие, предметеност и дематериализираност в зависимост от функцията ѝ в театралната практика. Описан е начинът, по който тя може да бъде използвана волево, ефективно и принципно в конструирането на спектакъла.

4. Дисертацията е „многогласова“, тя предоставя думата на различни специалисти, съучастващи в театралния процес, да споделят своя опит с тишината и текста, тишината и режисурата, тишината и осветлението, озвучаването, сценографията, тишината и употребата ѝ от актьора в ролята.

5. Привлечени са сфери извън изкуството за обяснение и дефиниране на тишината: квантовата физика, механиката, химията, математиката,

попълващи синкретизма на театъра като художествено и интелектуално занимание. Много от наблюденията се базират на собствения опит и издирвания на автора.

6. Конкретните примери от текстове умишлено се придържат към драматургията – основното градиво на театралното представление. Тук се изхожда от разбирането, че дори когато текстът, от който възниква намерението за сценичен спектакъл, не е собствено драматургичен, той задължително трябва да бъде драматизиран, тоест да се превърне в сценарий, в диалог, иначе казано, да възплъти природата на драматическото.

7. Дисертацията проспектира интертекстуални посоки за бъдещи изследвания върху тишината и театралната събитийност.

ПУБЛИКАЦИИ
ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

- 1. Тишината като театрален проблем (Постановка на въпроса).** В: *България – Македония – Словения: межкултурни диалози в XXI век.* Рецензирана колективна научна монография II част. София, „Азбуки“ 2019: 73–79.

- 2. Очите, които слушат.** В: *България – Северна Македония – Словения: литературният превод в приемащата култура и в образованието.* Рецензирана колективна научна монография III част. София, „Азбуки“ 2020: 307–313.

Забележка.

Текстовете са представени и дискутирани с участници специалисти по време на конференциите от едноименния тристранен цикъл, проведени в Любляна (23–25 май 2019 г.) и София (6–7 май 2020 г., онлайн).