

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ  
ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО  
„КРЪСТЬО САРАФОВ“**



**ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“  
КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР“**

**НАДЯ ТОДОРОВА КЕРАНОВА**

**„АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО НА XX В.  
ВЛИЯНИЕ НА ДАЛЕКОИЗТОЧНИЯ ТЕАТЪР“**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на

**ДИСЕРТАЦИЯ**

за присъждане на образователната степен „доктор“

Научни ръководители:

**Проф. д.н. Камелия Николова**

**Проф. д-р Ивайло Христов**

София

2024

## **ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Настоящият дисертационен труд разглежда влиянието на далекоизточния традиционен театър върху развитието на актьорското изкуство през XX в. Текстът се фокусира върху срещата на западноевропейския театър с някои форми на източно традиционно сценично изкуство – *Балийската танцова драма, Пекинската опера и японските театрални форми Но и Кабуки*. Анализира и проследява въздействието, което тези срещи оказват върху развитието на естетическите концепции за актьорското изкуство на водещи западноевропейски театрални практики и теоретици от XX в. - *Антонен Арто, Едуард Гордън Крейг, Бертолт Брехт, Йежи Гротовки, Еуженио Барба*.

### **Актуалност на изследването**

В съвременния свят интеркултурното общуване и синтез в различни сфери на живота се е превърнало в част от ежедневната действителност. В сценичното изкуство тенденциите на т. нар. от Патрис Павис *междукултурен театър* се развиват по-ускорено от всякога поради възможностите за общуване и пътуване, които ни позволява времето, в което живеем. Въпреки множеството изследвания и трудове върху това явление, многопластовият интердисциплинарен и същевременно субективен характер на материята не позволява пълното конкретизиране на границите и дефинициите на това понятие. Всяко изследване в полето на междукултурния театър представлява опит за картографиране на тази все още не докрай позната територия на среща на Аз-а с Другия. Опитът за навлизане в тази междинна зона и анализът на резултатите, които произлизат от него, предоставя нова информация както за Другия, така и за самия Аз.

### **Състояние на изследвания проблем**

В съвременната театрална действителност сценичното изкуство съвместява различни традиции и форми, обуславящи художествения образ на спектакъла. В контекста на тази „хибридна сценична естетика“<sup>1</sup> все по-категорично започва да се артикулира нуждата от присъствието на притежаваци комплексни качества универсални актьори, способни да влязат в условностите на различните театрални форми, изпълвайки ги със съдържание и смисъл. Тази необходимост естествено

---

<sup>1</sup> Николова, К. *Театърът в началото на XXI век*. София: Панорама плюс, 2015, 25.

засилва и интереса към експресивната природа на актьора като основен и незаменим елемент от театралния акт. Нейно основно средство е тялото като психофизическо явление, което представлява своеобразно вместилище на човешката същност и проводник на нейната енергия. Функциите на тялото не се отнасят само до физическия му потенциал – способност за движение, действие, чувство, усещане. Тяхното усъвършенстване и осмисляне от страна на изпълнителя води до изграждане на друга, по-значима способност, а именно умението на актьора да води съзнанието, изпълвайки формата със съдържание. Диалектическият въпрос за формата и съдържанието в актьорското изкуство на западноевропейския театър възниква в началото на миналия век с настъпването на модернизма, продължава да вълнува постмодерните творци и днес все още търси своя категоричен отговор.

### **Обект и предмет на изследването**

Обект на настоящия труд е влиянието на някои форми на традиционен далекоизточен театър върху развитието на актьорското изкуство през XX в. Проследено и анализирано е влиянието на балийската традиционна танцова драма, Пекинската опера Дзин Дзю, японските театрални форми Но и Кабуки върху развитието на естетическите концепции на Антонен Арто, Едуард Гордън Крейг, Бертолт Брехт, Йежи Гротовски и Еуженио Барба. Предмет на изследване е развитието на основния диалектически въпрос в актьорското изкуство от миналия век – конфликтът между вживяване и представяне/съдържание и форма/, който обуславя формирането на различни тенденции в изпълнителските практики. Анализирайки естетическите концепции на изброените театрални практики и проследявайки влиянието, което формите на азиатски традиционен театър оказват върху тях, ще се опитаме да стигнем до основната хипотеза на това изследване, целяща да докаже определящото влияние на далекоизточните традиционни театрални форми върху развитието на въпроса за форма и съдържание в актьорското изпълнение.

### **Задачи на изследването**

Навлизайки в междинното „трето“ пространство на среща между западни и източни култури, среща на Аз-а с Другия, настоящият текст си поставя следните задачи:

- да създаде теоретична рамка, която да послужи като инструмент при анализа на интеркултурното общуване и синтез в областта на сценичното изкуство;

- да изследва резултатите, които това общуване завещава за западноевропейската театрална практика;
- да анализира срещите на западноевропейския театър с формите на далекоизточен традиционен театър и посредством анализа да проследи влиянието на азиатското сценично изкуство върху развитието на основните естетически концепции в западноевропейския театър на XX в.;
- да предложи подход за осмисляне на собствените театрални актьорски практики и техники, разглеждайки тялото като основно изразно средство на изпълнителя, чрез което може да бъде разрешен конфликтът между форма и съдържание;
- да изследва въпроса за вживяване и отчуждаване в актьорското изкуство и да предложи възможна посока за обединяване на тези две на пръв поглед непримирими понятия;
- да картографира още една линия в ризоматичното пространство на явлението межкултурен театър.

### **Методи на изследването**

По своя характер изследването е дедуктивно. Спецификата на темата, обекта и предмета предполагат ориентиране към практическата страна от работата на актьора, която обаче трябва да бъде осмислена и да стъпва върху добра теоретична основа. Изграждането на цялостен теоретичен поглед върху темата предполага интердисциплинарен подход. Източниците, на които изследването се позовава, са от сферата както на театралното изкуство, така и от областите на психологията, културологията и семиотиката. Използвайки методите на сравнение, анализ, синтез и интерпретация настоящето изследване цели да достигне до собствени оригинални обобщения и заключения с приносно значение в областта на театралното изкуство и актьорската практика.

### **Научна новост на изследването**

Научната новост в настоящия текст се търси в следните направления:

- За пръв път да се разгледа въпроса за влиянието на далекоизточния традиционен театър върху западноевропейския театър от гледна точка на развитието на актьорското изкуство на западноевропейския изпълнител.

- Да се докаже ключовото влияние на далекоизточния традиционен театър върху развитието на основния диалектически въпрос в актьорското изкуство на XX в. – въпросът за форма и съдържание.
- Да се посочи възможна перспектива и посока за бъдещи изследвания в областта на психофизическата подготовка на изпълнителя, използваща тялото като средство за улавяне на съдържание през постигане на форма в актьорското изпълнение.

### **Структура на изследването**

Работата в настоящия труд е структурирана в увод, седем глави и заключителни думи с прилежащите им приложения и списък с цитирана и използвана литература.

Уводът включва формулирането на проблема, обекта, предмета, задачите и целта на изследването.

Първа глава се фокусира върху изграждането на теоретичната рамка на изследването. Дефинира понятията мимезис, интерпретация, театрален спектакъл, межкултурен обмен в контекста на разглеждания проблем.

Следващите пет глави съставят самото изследване – анализ на влиянието, което далекоизточните традиционни театрални форми оказват върху развитието на естетическите концепции на петима от ключовите театрални практики на XX в. – Антонен Арто, Гордън Крейг, Бертолт Брехт, Йежи Гротовски и Еуженио Барба.

Седма глава е заключителната част на дисертационния труд, която представя изводите от проведеното изследване.

Накрая, заключителните думи предлагат възможна посока за развитие на бъдещи изследвания по въпросите на формата и съдържанието в актьорското изкуство.

Двете приложения разглеждат накратко основните характеристики на Пекинската традиционна опера Дзин Дзю и японския традиционен театър Но.

### **Източници на изследването**

Списъкът с цитирана и използвана литература включва 94 разнородни по вид текстове от различни области на науката. 45 от тях са български, 48 – на английски, и 1 – на руски език. Всички цитати от английски и руски източници са преведени от мен.

## ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

**Уводната част** на дисертационния труд артикулира обекта, предмета, задачите, целта и методите на изследването. Разглежда темата и нейната актуалност, проследявайки, от една страна, развитието на въпроса за форма и съдържание в актьорското изкуство и, от друга – влиянието, което далекоизточният театър оказва върху западноевропейската театрална практика на XX в.

Идеята за комплексно и гъвкаво актьорско присъствие, способно да изпълни със съдържание и смисъл условността на различните театрални форми възниква и започва да се развива с раждането на Модерния театър чрез артикулирането на режисьорската фигура. Като интерпретатор на света, всеки режисьор създава свой художествен свят, чийто универсален сценичен образ е подчинен на собствените му естетически концепции. С настъпването на модернизма в изкуството, желанието за реалистично отражение на обкръжаващата действителност е заменено от търсенето на художествен образ, условно отразяващ авторската интерпретация на света през символа. В театралната практика такъв тип образ изисква определено сценично присъствие на актьора, подчинено на условните конвенции, различни за всяка режисьорска естетическа концепция.

Антонен Арто мечтае за тотален актьор, способен да се отдаде изцяло и напълно на изпълнението. Преодолявайки собствените си граници и изоставяйки рационалния си Аз, той трябва да изпадне в състояние на транс, чрез което да навлезе в метафизичното пространство на жестокия театър и да се докосне до първичните несъзнателни емоции. Изграждането на такъв тип превъплъщение е обусловено от постигането на абсолютен контрол върху тялото и овладяването на формата като канал за достигане до трансцендентално изживяване.

Гордън Крейг изследва театралните традиции, за да открие универсалните закони на сценичното изкуство. Неговата визия за тотален театър ражда идеята за Свърхмарионетка. Това е идеалният дисциплиниран актьор, способен на абсолютен самоконтрол, благодарение на който да елиминира всяко случайно чувство или емоция на сцената, които биха му попречили да въплъти творческите виждания на режисьора.

Противопоставяйки се на принципите за вживяване в образа, зададени от системата на Станиславски, Брехт търси възможните средства, чрез които да отстрани емоционалността на актьора от вътрешния свят на изобразявания персонаж,

провокирайки критическо отношение към неговите действия. Така той стига до идеята за дисциплинирания актьор, който присъства на сцената с пълното съзнание, че е наблюдаван. Изпълнителят контролира всяко свое движение – физическо и мисловно, подчинявайки ги на условността на художествения образ, чиято основна цел е постигане на отчуждаващ ефект.

Раждането на толкова различни театрални естетики през първата половина на ХХв. предполага, както вече споменахме, специфично актьорско присъствие, което да е съобразено с вижданията на режисьора. Тази необходимост съвсем естествено провокира нуждата от определен тип систематично образование на актьора, артикулирана още от Станиславски в началото на века. Но неговият Метод за работа с актьора, подчинен на присъствието на изпълнителя в реалистичния психологически театър се оказва недостатъчен за новите естетически търсения. С течение на времето се зараждат различни течения и школи и през втората половина на века, с настъпването на постмодернизма, желанието за овладяване и подчиняване на актьорската природа преминава в желание за нейното изучаване. Постепенно се формира разбирането за актьора като равностоен на режисьора творец в театралния процес. Като резултат от тази тенденция се ражда и феноменът на физическия тренинг, който според думите на Н. Саварезе се превръща в „неделима част от речника на западноевропейския театър“.<sup>2</sup> Сред основните фигури, благодарение на които тренингът придобива такава популярност са Йежи Гротовски и неговият ученик Еуженио Барба. Тяхната лабораторна работа предлага нови начини за обучение на актьора, изграждайки нови критерии за майсторство. Вижданията им за това какво трябва да представлява физическият тренинг надхвърлят буквалното разбиране за физическа подготовка, предполагаща развиване на определени качества. Тук става дума за един качествено нов поглед върху актьорското изкуство, който разглежда феномена тяло като извор, път за достигане до познание за човешката природа.

Едновременно с процесите на преоткриване природата на образа, които обуславят развитието на актьорското изкуство през ХХ в., в Европа и Русия осезаемо се засилва интересът към Изтока и формите на неговото традиционно изкуство. Още Станиславски, който пръв въвежда идеята за систематично образование на актьора,

---

<sup>2</sup> Savarese, N. *Training and the point of Departure*. In: Barba, E., N. Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge, 2005, 250.

разработва техники за релаксация, които се основат върху дишане и пози от Хата Йога. Биомеханиката на Мейерхолд е повлияна от проучванията му върху японския театър Но и Кабуки, индийския Катакали и китайските форми на традиционен театър. Естетиките на Крейг, Арто и Брехт са силно повлияни от срещите им с азиатските традиционни сценични изкуства. При формирането на тренинговата си система Гротовски изучава техники от източния театър. Основен провокатор в работата на Барба е удивлението му от силно привличащото и вълнуващо актьорско присъствие на далекоизточния изпълнител.

Тези тенденции все още не са съвсем ясно изведени в театралната теория. Обикновено те се изследват от културно-антропологична гледна точка в контекста на развитието на межкултурния театър. Част от задължителното обучение на съвременните западноевропейски актьори е изучаване на концепциите и системите за работа на изброените театрални практики и теоретици. То обаче не се занимава с проследяване на влиянието, което далекоизточните традиционни сценични форми оказват върху формирането на тези методи. Обосноваването на това влияние би могло да хвърли нова светлина върху разбирането на техните практики, а също така и да провокира нови търсения, насочени директно към въпросния извор на вдъхновение, който далеч не е изчерпан.

**Първа глава** на дисертационния труд „**Срещата с Другия като път към себепознанието**“ изгражда теоретична рамка, дефинирайки основните термини, които се използват в хода на изследването. Понятията *мимезис*, *интерпретация*, *култура*, *межкултурен*, *етноцентризъм*, *театър* са артикулирани в контекста на разглеждания проблем. Проучвайки и анализирайки водещите теории в областта на межкултурния театър, текстът конкретизира границите на своето научно поле, задава посока и хипотетична цел на изследването. Отправна точка е идеята за въплъщаване и представяне през призмата на концепциите за изкуството като подражание и интерпретация.

Именно идеята за подражанието ще застане в основата, върху която стъпва и се развива векове по-късно театралната естетика на Станиславски и вживяването в образа като еманация на желанието за достоверно отразяване на действителността. От друга страна - точно срещу тази идея ще застане концепцията за отчуждаване на Бертолт Брехт, според когото театърът не трябва да бъде огледало на света, а средство, чрез което да го промениш. Две ключови фигури в театралната естетика, теория и практика от миналия век - представители на двете позиции в дискурса върху основния

диалектически въпрос на актьорското изкуство от тази епоха, засягащ проблема за противопоставяне на методите на въплъщаване и представяне. От едната страна на естетическия и концептуален конфликт застават стиловете на натурализма и реализма, подчинени на стремежа към максимално точно и достоверно отражение на реалността. От другата - манифестите на модерните течения, които, интерпретирайки света, изграждат своя художествена действителност посредством формата като носител на смисъл. Две на пръв поглед непримирими позиции.

Изследвайки естетическите теории и методи на театралните теоретици и практики на XX в. можем да проследим влиянието, което срещата с далекоизточния театър оказва върху този конфликт. Търсеци обновление на театралната естетика, в опита си да избягат от психологическия театър, големите режисьори на миналия век черпят вдъхновение по въпросите на стила и формата (а по-късно - и на техниката) от източните традиции. По отношение на актьорското изкуство и разрешаването на неговия основен диалектически въпрос – проблемът „въплъщаване - представяне“, източните сценични форми се оказват полезни, защото запазват антиномията в единството на двете начала. Интересът към азиатските театрални традиции оказва сериозно влияние върху европейския авангарден театър и в известна степен обуславя определени посоки в пътищата на развитие на западното сценично изкуство през XX в.

Процесите на взаимодействие и интеркултурен синтез в полето на театралното изкуство, започнали в началото на XX в. и продължаващи до днес, Патрис Павис обединява чрез термина *междукултурен театър*. Макар и наложено още през миналия век, това понятие все още няма ясно дефинирани граници поради субективния и същевременно многопластов интердисциплинарен характер на материята, с която се занимава. Субективно-интерпретативният характер на изкуството, от една страна, и множеството значения и смислови нюанси на понятието култура, от друга, обуславят невъзможността за категорична артикулация на явлението междукултурен театър. За да изясним разбирането за понятието *междукултурен театър* в този текст, първо трябва да дефинираме съставлящите го понятия така, както ще ги разбираме в контекста на настоящето изследване. От едната страна на бъдещото ни теоретично уравнение имаме културата и предполагаемото поле на среща между две култури. От другата – театралното изкуство.

Театралните полета на настоящето изследване са две – големите западноевропейски театрални естетики на XX в. и далекоизточните традиционни сценични изкуства, като ще се съсредоточим основно върху Китай, Япония и остров

Бали. Текстът разделя театралния свят условно на две култури – източна и западна. Така те са разделени и в теориите за межкултурния театър. Тази диференциация се обуславя от съществените разлики в културните им контексти, чиито традиционни философски разбирания за света са много различни и трудно съвместими. Въпреки това изследването не пренебрегва факта, че сами по себе си западноевропейското и далекоизточното театрално поле са съставени от други самостоятелни и различаващи се помежду си култури, които ще бъдат разгледани в отделните глави. Когато говорим за източна и западна култура като цяло, ние се съсредоточаваме върху основните възгледи, ценности и културни модели, споделяни от най-влиятелните и многобройни групи или общности от хора. Настоящият текст разглежда срещата на западноевропейската и далекоизточната култура в полето на театралното изкуство.

Понятието култура се ражда още в Античността. Поради своята многопластовост то не може да бъде подложено на единно определение и до днес. През различните исторически епохи неговите изследователи дават множество нееднозначни дефиниции в областта на различни научни дисциплини – културология, културна антропология, философия на културата, социология на културата и др. В есето си „*За семиотичния механизъм на културата*“ естонският културолог, семиотик и езиковед Юрий Лотман предлага свое решение – изход от лабиринта, в който попадаме опитвайки да дефинираме понятието, извеждайки две основни черти, които обединяват всички тълкувания на понятието:

*„Първо, в основата на всички определения е залегнало убеждението, че културата има признаци. Въпреки привидната тривиалност на това твърдение, то притежава известно съдържание – от него произтича твърдението, че никога не представлява универсално множество, а само някакво организирано по определен начин множество. То никога не включва всичко, образувайки по особен начин оградена сфера. (...) На второ място, цялото многообразие от разграничения на културата от не-културата всъщност се свежда до следното – на фона на не-културата самата култура се откроява като знакова система. Като говорим конкретно за такива признаци на културата като нейната „направеност“ (като антитеза на „естествеността“ и „безусловността“), способността да кондензира човешкия*

*опит (за разлика от природната първодаденост) – във всички тези случаи ние имаме работа с различните аспекти на знаковата същност на културата.*<sup>3</sup>

Американският антрополог Едуард Хол разглежда културата през образа на айсберг. Според него театърът като културно явление е част от видимата повърхност на леденото образувание. В този смисъл то е част от нейните проявления.

Ако поставим определението на Лотман в контекста на метафората на Хол за културата като айсберг и театралното изкуство като част от този айсберг, и вземем образа като основно изразно средство в него, можем да дефинираме театралното представление като *синтезирано проявление на знаковата същност, кондензирана човешкия опит на определена култура.*

Межкултурен предполага нещо, което се намира между културите, т.е. някакво поле, територията на среща. Следователно межкултурният театър се ражда като резултат от срещата и обмяна между театралните изкуства на две култури като синтезирано проявление на знаковите им същности. Поради субективния творчески характер на театралното изкуство всяка среща е уникална, своеобразна форма на общуване, плод на множество предхождащи я културни процеси и интерпретации.

С развитието на межкултурния театър от ХХ в., критиците, теоретиците и практиците напредват в теориите и моделите, обясняващи създаването и работата на този феномен. Патрис Павис, Ерика Фишер-Лихте, Леонард Пронко, Рустом Баруха, Мин Тиан са водещи театрални изследователи, очертали и изследвали процесите на межкултурен обмен между западноевропейските и далекоизточните театрални естетики. Те предоставят критични прозрения, сложни анализи и утопични визии. Въпреки това, по неизбежност остават културно и географски обусловени и често, съзнателно или не, подминават някои социални, исторически, културни, политически и идеологически фактори. На практика абсолютният обективизъм при межкултурен обмен или изследване е невъзможен - дори при най-добрите намерения за такъв. Всяко изследване, всеки творчески процес неизбежно тръгва от една от двете култури, която в желанието си да разбере различното често го съпоставя със своето като единствено познато, служещо за ориентир. Така неусетно подчинява чуждото на своето, разглеждайки го през собствената си призма. Ето защо навлизаме в настоящото изследване с пълно съзнание за етноцентристките проявления в тълкуването на

---

<sup>3</sup> Лотман, Ю., Б. Успенски. *За семиотичния механизъм на културата.* – В: Идеи в културологията, Т:1, София: УИ „Св. Климент Охридски, 1990, 218-244, 218.

влиянието, което далекоизточният театър оказва върху развитието на западноевропейското сценично изкуство през XX в. Център на изследването са именно етноцентристките актове на големите театрални практики от миналия век, определени от китайския театровед и културен антрополог Мин Тиан като „*погрешна интерпретация*“. Тази интерпретация е обект на множество културно-антропологични изследвания. Този теоретичен анализ обаче ще разгледа проблема от друга гледна точка – призмата на творческата интерпретация в театралното изкуство. Характерът на настоящия текст не е културно-антропологичен, но ще вземе под внимание и ще се позове на културната антропология дотолкова, доколкото тя оказва влияние върху творческите процеси, свързани с актьорското изкуство в западноевропейския театър. Изследването се фокусира върху положителните аспекти на погрешното тълкуване, ползите от непълното разбиране на Другия за сметка на по-доброто разбиране на Себе си.

Далекоизточният театър провокира у западния човек неразбиране и грешни тълкувания. По отношение на изкуството обаче това неразбиране и погрешни интерпретации всъщност предоставят възможност за разширяване на границите на творческото въображение. Негово основно средство е интерпретацията като способност на човека да „притежава света“ – да го прави свой чрез тълкуването и по този начин да узакони собственото си съществуване в него. В този смисъл срещата с Другия се оказва път към себепознанието. Именно такава е и целта на настоящото изследване. Разглеждайки влиянието на далекоизточните театрални традиции върху естетиките на големите режисьори на миналия век, няма да концентрираме вниманието си върху „погрешното“ в интерпретациите им. Напротив, използвайки тези „грешки“, ще се опитаме да вникнем по-дълбоко в собствените им концепции и да преразгледаме проблема за вживяването – основният проблем в актьорското изкуство на XX в.

**Втора глава** на дисертацията „**Поетичното присъствие на актьора в метафизичния театър на Антонен Арто**“ разглежда влиянието, което срещата на френския режисьор с театъра на остров Бали оказва върху развитието на естетическата му концепция за *театър на жестокостта*.

Арто заема особено място в теорията на межкултурния театър – по-скоро като теоретик и визионер, отколкото като режисьор и практик. Тъй като приживе няма голям успех в театъра, поетичните му идеи за метафизичност на театралното действие остават нереализирани в своята пълнота и обикновено са възприемани като утопични. Същевременно френският актьор и режисьор намира конкретното им сценично

проявление в театралните практики на източния театър и по-конкретно – в театъра на остров Бали.

Идеята на Арто за т.нар. от него театър на жестокостта безспорно е една от най-ярките и завладяващи концепции в театралната естетика, определяна като революционна за изкуството на XX в. Жестокият театър е вдъхновен от ритуала като акт на метафизично действие. Той връща актьора, а заедно с него и зрителя към изворите на тяхното съществуване с една единствена цел - да ги изцели. Това не може да бъде постигнато от западния театър с неговите психологически тенденции и социални функции, които рационализират проблемите на отделния човек или социалните проблеми на група хора. Най-важните проблеми – тези, които са причина за вътрешните противоречия, конфликти и страсти в човека, за напрежението и разделението между хората, които водят до омраза и насилие, се намират в индивидуалното и колективно несъзнавано, а пътят до там не минава през разума и интелекта. Театърът на жестокостта трябва да бъде своеобразно религиозно преживяване, което преминава отвъд рационалните проблеми и ежедневни емоционални страсти и по този начин изгражда истинска връзка, същинско общуване между хората. За да постигне това, са му нужни нови различни от познатите средства, които да не работят на интелектуално ниво, а, премахвайки рационалната защита както у зрителя, така и у актьора, да въздействат директно върху чувствата, сетивността и несъзнателните импулси.

Повратна точка, която оказва сериозно влияние върху конкретизирането на естетиката на театъра на жестокостта, е срещата на Арто с театъра на остров Бали, случила се на Колониалното изложение в Париж през август 1931 г. Тази среща се оказва ключова за развитието на интереса на френския режисьор към източния театър, в който той вижда реално проявление на своите бленувания за метафизичност на сценичното действие. Представленията, които гледа, успяват да го развълнуват до такава степен, че той продължава да се връща към тях през целия си творчески път.

Влиянието на балийския театър може да се види в няколко ключови аспекта на театъра на жестокостта, развити от френския режисьор като подход към театъра, който търси достъп до несъзнаваното и предизвиква интуитивна, емоционална реакция у публиката. На първо място - това е неговата телесност. Арто постоянно напомня, че областта на театъра не е психическа, а физическа. Сцената е физическо пространство, което трябва да бъде изпълнено с активна метафизика, но от Ренесанса насам западният театър се занимава единствено с разрешаването на социални или

психологически конфликти, използвайки описателни и наративни средства. Според Арто, за да се спаси театърът от неговия психологически застой, той трябва да започне да създава на сцената активна метафизика на речта, жеста и изразяването. В източния театър той намира доказателство за верността на теорията си, прилагайки възприемането си за психологията и метафизиката към своята интерпретация на балийското танцово изкуство.

За Арто танцът и пантомимата като изразни средства на източния изпълнител са предназначени да възплащават мистичен и метафизичен ужас, а не да изобразяват драматични психологически или социални ситуации. Аргументът срещу психологическото легитимира идеята за метафизичния театър на ритуала и жестокостта. В неговата интерпретация балийският театър служи като Другото, което Арто конструира в опозиция на западната логоцентрирана психологическа театрална традиция. Балийският театър използва мощен метафизичен сценичен език, който не разказва и не имитира живота, а го пресъздава в пространството. Това тълкуване се отнася до вярването на Арто, че най-важната стъпка, необходима за възраждане на театъра, е да се дефинира онова, което го отличава от литературата, текста и ежедневната реч, т.е. да се създаде или възвърне на театъра неговият собствен език. Сценичният език, който придобива нов вид присъствие чрез движенията, жестовете и гласа на актьорите, създава естествена поезия в пространството, която трябва да бъде истинската чувствена поезия на театъра. В балийското представление Арто вижда конкретно проявление на този физически език, основан на знаци. Той има значение единствено на сцената. Неговата употреба не се основава на просто имитиране на ежедневни жестове, а е символно, точно действие на ума и тялото. Според Арто балийският театър разкрива метафизиката на жеста, за която западният театър никога не е имал представа.

Важно е да отбележим, че въпреки въставането срещу безсмислието на езика, Арто не отхвърля необходимостта от думите в театралния спектакъл, но твърди, че тяхната употреба трябва да бъде предефинирана. Словото трябва да бъде изтръгнато от нормалната си ежедневна функция и да се върне към първичната си магическа функция на Ставане. С други думи – езикът трябва да се превърне от членоразделна реч в заклинание.

Отхвърлянето на западния театър и утвърждаването на балийския танц като „*чист театър*“ се основават на идеята за първичен метафизичен театър на трансценденталното откровение и сила. В съзнанието на Арто балийските танцорите са

„метафизици на естественото безредие“<sup>4</sup>, което поглъща както актьора, така и публиката в разгара на метафизическата борба, докато тялото на танцьора е в транс, „сковано от вълните на космическите сили, нахлули в него“<sup>5</sup>.

В балийското представление Арто намира съответствие на възгледа си, че, за да постигне изцелителната си цел, театърът трябва да се обърне към жестокостта и ужаса. Според него основно средство за постигане на метафизично преживяване е страхът и докато в западния психологически театър никой не ни плаши с чудовища, в балийския те са ужасяващи.

Отказът от психологията и литературния диалог неизбежно води до отричане на централната роля на драматурга. Според Арто темите трябва да бъдат пренасяни директно на сцената и материализирани в движения, жестове, символи. Той проектира своята противопоставяща се на западната традиция идея за антиавторски чист театър върху балийския спектакъл.

Отричайки фигурата на драматурга, Арто подчертава първенството на режисьора, който се превръща в автор, което впрочем е идея на модерния европейски театър. Но той погрешно тълкува балийското представление като пример за идеална форма на театър, воден и създаван от режисьор. Балийското изкуство е колективно и анонимно. В театъра на тази култура не съществува идея за режисьор. Централната фигура в балийския театър е актьорът. Въпреки това Арто си представя „режисьора“ на балийското представление така, както си представя режисьора на своя театър на жестокостта. За него фигурата на режисьора надминава индивидуалния творчески акт заради самото изкуство. В нея той провижда месиански функции.

По отношение на актьорското изкуство Арто мечтае за тотален актьор, способен да се отдаде изцяло и напълно на изпълнението, преодолявайки себе си и ставайки едно с героя. Изпълнението му трябва да бъде акт на пълно потапяне в несъзнаваното и пълно изоставяне на рационалния Аз. С други думи – той трябва да е способен да изпадне в транс така, както изпада балийският актьор. Този акт може да бъде определен като форма на вживяване, която надхвърля превъплъщението в драматичния персонаж. Това превъплъщение обаче минава през абсолютния контрол върху тялото, през овладяването на формата като път към трансценденталното изживяване. Актьорът трябва да владее тялото си до съвършенство, да има пълен контрол върху всяка негова част – така, както го владее балийският актьор. Чрез своите силно стилизирани жестове

---

<sup>4</sup> Арто, А. *Театърът и неговият двойник*. София: Издателство СОНМ, 1999, 63.

<sup>5</sup> Пак там, 64.

и движения и чрез гласа си, той трябва да умее да заобикаля съзнанието и да се докосва директно до първичните несъзнателни емоции – умение, което Арто провижда в източните изпълнители. Изпълнителят трябва да притежава психологическа, вокална и физическа техника, благодарение на която да навлиза в територията на метафизиката – така както го прави балийският актьор.

Срещата на Арто с театъра на остров Бали безспорно е един от най-важните моменти в развитието на естетическата му концепция за театъра на жестокостта. Не толкова безспорно, обаче, е нейното значение за межкултурния театър. Критиката към него е насочена главно по отношение на етноцентристкия акт на приваждане на балийското представление като пример за чужда идея, произлизаща от друга културна традиция и нямаща общо със същността на балийското изкуство.

В края на краищата не бива да забравяме, че Арто е един от първите театрални творци, навлезли в територията на межкултурния обмен. Ето защо не бива да съдим строго желанието му да открие в Другия онова, което има нужда да артикулира като познание за себе си. Неговите текстове за балийския театър не са етнографски или културно антропологични анализи. Те трябва да бъдат разглеждани като естетически концепции, каквито всъщност са. Срещата на френския режисьор с балийското танцово изкуство трябва да се тълкува в контекста на крайната му цел да обнови изцяло западния театър, да го предизвика да се завърне назад към изворите на живота, към магическата и примитивна мисъл, към митовете, далечни от западната реалност, която разделя думите от нещата. В този смисъл трудно обяснимите, но вдъхновяващи текстове за балийския театър и източния театър като цяло, трябва да бъдат разглеждани не като културно-антропологични анализи, а като опит за артикулиране на лична творческа визия, която се ражда от сливането на изкуството с живота, от желание за достигане до Абсолюта.

**Трета глава** на дисертацията, озаглавена „**Свръхмарионетката в театъра на Едуард Гордън Крейг**“, разглежда влиянието на японския и китайски театър върху развитието на концепцията за актьора *Свръхмарионетка*.

В борбата си срещу натурализма, подобно на Арто и други привърженици на авангардния театър, Крейг осъжда липсата на закони и традиции в театралното изкуство на Запад. Той смята, че единственият път към обновление на европейската сцена е връщането назад към корените на театъра, където могат да бъдат открити неговите „забравени“ универсални закони, които да се приложат като компас в съвременните естетически търсения. В това отношение той смята, че освен завръщане

към европейското минало, е необходимо да се отправи поглед и към традиционните форми на азиатски театър (особено японските). Поради своята съхранена близост с ритуала те могат да бъдат полезни за откриването и утвърждаването на същностния и универсален закон на театралното изкуство.

Освен че е определян като баща на модерния визуален театър, Крейг е и един от първите творци, които се вглеждат в законите на източните сценични изкуства, търсейки вдъхновение за обновлението на западния театър. Естетическите му възгледи са силно стимулирани не само от европейското минало, но и от Далечния Изток - най-вече от японските традиционни форми. Без да се стреми към каквато и да е имитация или интерпретация, той вижда в далекоизточния театър сходни проявления на идеите си за изчистени форми на сценичното пространство, бягство от реализма, тотален театър и концепцията за изпълнителя като Свръхмарионетка. Въпреки че вярва в полезността на далекоизточния театър, Крейг ясно осъзнава значението на историческите, културни и етнически условия в разбирането на чуждите традиции и категорично възразява срещу всяко сляпо и механично имитиране. Той се обръща към азиатските форми единствено като към извор на вдъхновение за своята естетика, в която всички изкуства се комбинират на сцената, и идеята за принципите на актьорско присъствие в този „тотален“ театър.

През целия си творчески път Крейг иска да открие идеалния актьор и съвсем естествено търсенията и изследванията му преминават през различни етапи. Съществуват множеството спорове по въпроса дали наистина е искал да замени живия актьор с някакъв друг „инструмент“, който да представлява символ на човека. Навлизайки в този дискурс, трябва да присъстваме с идеята, че става въпрос за изкуство, за естетическа концепция, която трудно може да бъде поставена в ясни и категорични граници. В крайна сметка Крейг стига до извода, че идеалният актьор, когото нарича Свръхмарионетка, всъщност е дисциплинираният човек актьор, способен на абсолютен самоконтрол, благодарение на който може да воплоти творческите виждания на режисьора. В присъствието на далекоизточните изпълнители Крейг намира едновременно пример и доказателство за възможността за такъв актьор. Той е силно впечатлен от изключителната дисциплинираност на азиатските актьори и абсолютния контрол, който имат върху тялото и ума си, подчинени на естетиката на условността и символа. Но той вижда предимно външните аспекти на източния театър и ги възприема като освободени от интензивна игра на вътрешни емоции. Това възприятие съответства с идеята му за Свръхмарионетката. В действителност обаче

присъствието на източния актьор на сцената не бива да се свежда единствено до символна репрезентация на определена идея. Напротив, актьорът има своя психологически и физически път към героя и метод на превъплъщение, подчинени на съответната театрална естетика. Майсторството на източния актьор не се свежда само до съвършеното владение на тяло и глас, но и до умение за превъплъщение, различно от западната идея. Докато за Крейг марионетката е актьорът, лишен от своята личност, подчинен на режисьора, азиатската традиция поставя в центъра на своя театър именно актьора и неговото майсторство. Докато утвърждава символната природа на източната драма като контрапункт, с който да отрече психологическия метод на актьорско присъствие, Крейг всъщност несъзнателно измества културните театрални елементи на далекоизточния театър, защото в източните сценични изкуства идея за превъплъщение съществува, но не по начина, по който я разбира западната театрална естетика. В този смисъл, въпреки че се противопоставя на интерпретацията на далекоизточната култура поради невъзможност за същинско вникване в нейната природа, Крейг неизбежно попада в капана, за който сам предупреждава.

Срещата на Гордън Крейг с далекоизточната култура е обусловена и от времето, в което живее. През последната четвърт на XIX в., когато е роден, символистите вече подготвят почвата за усвояване на идеи и вдъхновения от далекоизточните традиционни изкуства. В своята младост той проявява силен интерес към дърворезбата – изкуство, в което Хокусай се счита за изключителен творец. Едновременно с това контактът му с художниците около Уислър вероятно е повлиял върху интереса му към цветовете и техните символни значения. Със сигурност по-късният му личен контакт с японския театър, макар и не традиционен, чрез гастролиращите представления на трупата на Каваками, срещата му с Мей Ланфан, както и голямото количество литература, свързана с азиатските театрални форми, оказват сериозно влияние върху развитието на естетическите възгледи на Крейг. Но в практиката си той не пристъпва към тях, а ги ползва единствено като пример в полето на своята теория. Като че ли предусеща огромното влияние, което азиатските сценични изкуства ще окажат върху европейския театър на XX в. и, въпреки голямото си възхищение към тях, предупреждава западния театрален свят за опасността от прякото възприемане на тези модели. За да се извлекат жизнени импулси за така желаното творческо обновяване на западния театър, настоява Крейг, той трябва да изхожда от собствените си перформативни традиции.

Концепцията на Крейг за естетиката на изпълнението се доближава много до традиционната представа за театър в Япония, където реалистичното възпроизвеждане на външни детайли изобщо не фигурира като идея, а се търси изобразяване на реалността в символична изчистена форма. От наблюденията си върху ежедневието живот японският изпълнител възпроизвежда само онова, което е съществено и което не престъпва законите на красотата, тъй като целта на театъра е доставянето на естетическа наслада. Търсейки формите на *тоталния театър*, в който всички изкуства са ангажирани като изразни средства за постигане на цялостна визуална и звукова атмосфера, Крейг открива полезен пример в азиатските театри. Но този пример, твърди той, трябва да остане просто като доказателство за възможността за постигането на подобна естетическа идея. В подхода си към далекоизточните театри английският режисьор осъзнава значението на историческите, културни и етнически условия в разбирането на азиатските традиции. Неговото настояване е да ги използваме само като възможна отправна точка за собственото ни въображение, тъй като сме неспособни да ги приложим изцяло – ние не сме част от тази култура и достигането до пълно познание за нея е невъзможно. В този смисъл, когато разглеждаме влиянието на далекоизточния театър върху естетическите търсения на Гордън Крейг, не можем да говорим за изместване и грешна интерпретация, защото самият той съзнателно избягва подобни процеси. Неговата фигура в полето на межкултурния театър обаче е от изключително значение поради факта, че той е един от първите театрални теоретици, които проявяват засилен интерес към формите на далекоизточното традиционно изкуство. Този интерес, изразен в множеството му текстове, есета, статии, все пак оказва своето влияние върху развитието на театралната му теория, която, от своя страна, провокира естетическите търсения на редица театрални изследователи след него и посочва някои от най-сериозните траектории, оставили своето мощно присъствие в практиките на межкултурния театър и до днес.

**Четвърта глава** на дисертацията - „**Отстранената интерпретация на Бертолт Брехт върху китайската традиционна опера и отражението ѝ върху развитието на теорията за ефекта на отчуждаване**“, разглежда срещата на немския режисьор с легендарния китайски актьор от Пекинската традиционна опера Мей Ланфан и влиянието, което тя оказва върху развитието на концепцията за епически театър. Основният фокус на текста пада върху три есета на Брехт, посветени на китайския традиционен театър - „*За ефекта на отчуждаване в китайската актьорска игра*“.

„За изкуството на гледация“ и „Съхраняване на жеста при поколенията“<sup>6</sup>. Мотивът, който „пронизва“ трите есета е „откритието“ на сходни на концепцията за епически театър елементи, предизвикващи (според Брехт) ефект на отчуждаване в източното традиционно изкуство. Символните конвенции, залегнали в основата на китайското сценично изкуство, липсата на четвърта стена, отчуждената актьорска игра, отношението на публиката спрямо това, което гледа, са основни елементи от спектакъла, подложени на сравнение.

Епическият театър се противопоставя на катарзиса като цел на драматическия поради неактуалността на античните драматургични принципи. Драматургията (и философията) на Античността поставя в центъра съдбата на човека и неговата невъзможност да се изправи срещу нея. Това поражда необходимостта хората да се примирят с божествената ѝ сила и неотменимост. Но от Древността до XX в. светът се е променил, идеята за *съдба* е поставена под въпрос и отхвърлена. Действителността вече може да бъде овладяна, но първо трябва да бъде разбрана. Ето защо събитията на сцената трябва да се представят така, че да изпъква причинно-следствената връзка между тях. Законите, които властват върху протичането на процесите в живота трябва да станат видими. Новият театър не трябва да оставя зрителя като безучастен „зяпач“, а да провокира мисленето му и да го подтикне към изграждане на собствена социална позиция. За постигането на този нов тип критично отношение са необходими нови театрални средства. Брехт въвежда т. нар. *ефект на отчуждаване* – изходна точка при разбирането на концепцията за епически театър. Отчуждаващият ефект се противопоставя на метода на абсолютно вживяване при Станиславски. Реформаторските новости са свързани с вида драматургия, начина на игра на актьора и самото въздействие върху публиката.

В есетата си Брехт стига до извода, че актьорската игра в китайския театър е основно средство за постигане на ефект на отчуждаване. Във връзките, които провижда между персонаж и изпълнител, изпълнител и публика, публика и персонаж, той открива именно онази дистанция, която се търси в епическия театър. Актьорът в източното сценично изкуство успява да я постигне през своя абсолютен самоконтрол и самонаблюдение. Неговата цел според Брехт е „да изглежда странен и дори изненадващ за публиката. Той го постига наблюдавайки себе си и своята работа с удивление. В резултат на това всичко, направено от него, е докоснато от

---

<sup>6</sup> Brecht, B. *Alienation effect in Chinese acting. On the Art of Spectatorship. Maintaining Gestures Over Multiple Generations*. In: Brecht on Theatre. London: Eyre Methuen, 1964, reprint 1973 (преводът на заглавията е мой).

*невероятното*.<sup>7</sup> Така нареченото *удивление* е едно от основните изразни средства в епическия театър. В традиционния китайски театър обаче публиката е много добре запозната не само с историите и персонажите, но и с начините на изпълнение на всяка роля и дори със самите изпълнения на водещи актьори. В този смисъл целта на актьора не е да изглежда странен и изненадващ, а да даде всичко от себе си, за да оправдае високите очаквания на зрителя, свързани с майсторството на изпълнението. Той се стреми да създаде интимно преживяване у гледащия и да спечели симпатията му. В тази връзка заключението на Брехт, че ежедневните неща се издигат над нивото на очевидното и автоматизираното е вярно само в смисъл на това, че в китайската игра ежедневните неща са артистично представени - идеализирани, естетизирани и трансформирани в изкуство. Целта обаче не е да изглеждат странно и да предизвикат удивление. Виртуозното изпълнение е основна цел на китайския актьор. Майсторството изисква изключителен самоконтрол върху емоциите и тялото при изобразяване на събития, движени от силни страсти. Техният израз е подчинен на стилистични конвенции. Брехт възприема тези конвенции като представянето в епическия театър, където актьорът не се идентифицира с героя, т.е. не се вживява в него. Той поставя себе си над изобразявания персонаж, присъства на сцената със съзнанието, че е актьор и изразява своето отношение към персонажа, който изобразява. В китайската традиционна опера нещата стоят по различен начин. Стилът на актьорска игра всъщност трансформира, уголемява, развива и естетизира натуралистичното присъствие чрез средствата на танца и песента. Художественото майсторство се изразява в идеята за т.нар. *овладяна естественост*. Тя се постига, когато ролите и сюжетът са създадени истинно, но в същото време притежават такова въздействие, което да пренесе зрителите в артистичната условна реалност на своя свят. В този смисъл в китайската опера, противно на Брехтовото възприятие, не просто присъства идеята за вживяване – тя е много силно застъпена. Актьорът трябва да се вживее в своя персонаж, но в същото време трябва да бъде верен на условните конвенции, да запази абсолютен самоконтрол и съзнание. Именно тази двойственост на актьорското присъствие е един от основните принципи в китайския традиционен театър и като цяло в източното сценично изкуство, който вдъхновява редица театрали от Запада.

Ако се опитаме да анализираме Пекинската традиционна опера със средствата на европейската театрална теория, подобно на Брехт, ще стигнем до извода, че в това

---

<sup>7</sup> Brecht, B. Willet J. *Brecht on Theatre*. London: Eyre Methuen, 1964, reprint 1973, 92.

изкуство липсва четвърта стена. Актьорът играе пред и за публиката – представя се и намира най-подходящото място на сцената така, че да бъде видим за всички. Но в източното сценично изкуство поначало не съществува концепция за четвърта стена. Следователно не са необходими и никакви средства, които да покажат нейната липса. Действително актьорът играе за публиката със съзнанието, че е гледан, а самият гледащ не е скрит свидетел на случващото се, но това не води до елиминиране на сценичната илюзия. Налагайки теорията за отчуждение върху интерпретацията си на пекинската опера, Брехт погрешно схваща, че целта е зрителят да бъде отстранен свидетел на случващото се. В действителност той е поканен да влезе в поетичната атмосфера на спектакъла и да реагира емоционално.

Заставайки срещу конвенциите на реализма и миметичното наподобяване на действителността, Брехт скъсва с европейската драматична традиция, за да открие и изобрети законите на своя Нов театър. Търсейки границите на неговото пространство, той смело експериментира и навлиза в неизследвани територии, включително и тези на източното традиционно изкуство. Срещата му с чуждата култура остава някак не докрай осмислена поради „грешките“ на интерпретацията. Същинската среща обаче се случва по-скоро на интуитивно ниво. Водещото в нея не е неразбирането докрай на сценичните конвенции на китайския театър, а провокацията към творческото въображение. Макар и да не разбира идеята за вживяване в китайското сценично изкуство на рационално ниво, Брехт все пак успява да усети същината на актьорското присъствие. Това усещане пречупва през собствената си теория. Идеята за вживяването в епическия театър е сама по себе си противоречива и развиваща се във времето. Брехт тръгва от абсолютното ѝ отричане, поставяйки разума като антипод на вживяването, тъй като изобразяването на персонажа не е въпрос на вживяване, а на разбиране. С течение на времето обаче става по-селективен по отношение на чувствата, заявявайки, че епическият театър не цели да елиминира напълно емоциите. Всъщност на теория Брехт се опитва да обедини игра и представяне с вживяване и емпатиране в най-късния си период от епически към диалектически театър. На практика започва да го прави малко след контакта си с Мей Ланфан, чиято актьорска игра го впечатлява силно със своеобразната двойственост на сценичното присъствие, която той улавя на интуитивно ниво. Когато през 1935 Брехт започва да осъзнава, че чувствата не могат да бъдат напълно елиминирани от епическия театър за сметка на разума, както по-рано смята, той забелязва артистичното отчуждено (според него) присъствие на китайския актьор, което спира зрителя от пълната идентификация с изобразявания персонаж. Тези

впечатления имат своето ехо в т.нар. „критично отношение“, което епическият театър иска да постигне. Самонаблюдението и самоотчуждаването, които Брехт провижда в китайската актьорска игра, го подтикват да преосмисли идеята за съпричастност към самото изпълнение на ролята като възможност за провокиране на желано критично отношение у зрителя. Това от своя страна предоставя възможност за примиряване на гореспоменатите противоречия в сценичното присъствие на актьора.

Брехт не се стреми да потъне в света на другия и да се изгуби в него, напротив – той иска да го придърпа към себе си. По тази причина често е обвиняван от критиката в тотално неразбиране на източното изкуство. Но, ако погледнем нещата през призмата на самото театрално изкуство, ще открием друга гледна точка, отнасяща се към вдъхновението и стремежа към създаване и захранване на творчески светове. Важно е, разбира се, етноцентристският акт на Брехт да бъде заявен като такъв, но същевременно не бива да бъде осъждан толкова строго, защото въображението не работи с категориите на правилата и обективността. Самият факт, че става дума за една много далечна и чужда култура, в която Брехт не се стреми да вникне същински, го превръща в отстранен наблюдател на собствения му свят и всъщност доказва цялата му идея за отчуждение.

През първата половина на XX век, пионерите на модерния европейски театър - Константин Станиславски, Гордън Крейг, Всеволод Майерхолд, Антонен Арто и Бертолт Брехт, задават нови творчески концепции, отнасящи се до функциите на театралното представление, естетическите му форми и ролята на актьора в него. Техните идеи поставят основата, върху която стъпват експериментите на двама от големите европейски театрални изследователи през втората половина на епохата - Йежи Гротовски и Еуженио Барба. Влизайки в диалог с тях, те синтезират и доразвиват идеята за систематичното обучение на актьора, зададена още от Станиславски в началото на века. Разглеждат сценичното случване в неговата абсолютна цялост, в която изпълнението на ролята и самата подготовка на актьора са равнопоставени елементи в творческия процес. В основата на театралните им експерименти е феноменът на енергията на изпълнителя като възможност за разрешаване на основния диалектически въпрос в западноевропейския театър на XX в. – конфликтът между формата и съдържанието. Макар и напреднала към този момент, западната театрална традиция все още не разполага с утвърдени теории и практики, които да обединяват формата и съдържанието или дисциплината и спонтанността в изпълнението. Ето защо, опитвайки се да достигнат до чистото познание за същността на изпълнителя и

енергията на неговия творчески акт, те се обръщат (както и техните предшественици) към далекоизточните традиционни сценични изкуства като форми, съхранили в различни степени близостта си с ритуалните практики. Ритуалът като повтаряне на архетипно действие, представлява колективна конвенция, чието преиграване има социална цел. Това преиграване е подчинено на определени установени форми на изпълнение, представляващи своеобразен енергиен канал, т.е. то може да бъде разглеждано като „капан за истина“. И докато западният театър е забравил или по-скоро се е отдалечил от ритуалната концепция, азиатският традиционен театър продължава да се нуждае от нея. Обръщането към неговите форми и философии предоставя възможност за създаване на нова гледна точка и перспектива за развитие.

**Пета глава – „Феноменът на енергията, уловен в капана на формата в театралната естетика на Йежи Гротовски“** разглежда театралната естетика на полския режисьор Йежи Гротовски и влиянието, което далекоизточната култура оказва върху нейното развитие.

В срещата си с далекоизточните култури Йежи Гротовски подхожда с конкретни цели - много съзнателно и с уважение към света и личността на Другия. Той е вдъхновен от философиите на източните народи и техните разбирания за душата и тялото като неразривно свързани елементи на човешката същност. Изследва, заимства и интерпретира различни техники и идеи от културата и изкуството им, с които обогатява и развива собствената си методология и естетика. Той е един от първите театрални изследователи, които навлизат в пространството на межкултурния театър с пълно съзнание за възможно потъване в плаващите пясъци на тази все още не съвсем позната територия.

Отвореността на Гротовски към чужди театрални култури го води към откриване на нови или забравени възприятия за театъра, които всъщност помагат на Аз-а да познае по-добре себе си и собствената си култура. Той пътува до Китай, Индия, Япония. В Китай посещава Шанхай, Нанкин и Пекин, където изучава китайската традиционна опера. Между 1968 г. и 1970 г. пътува няколко пъти до Индия, където се среща с големите майстори на Катакали. През 1973 г. в Япония се среща с Тадаши Сузуки, с когото посещават репетиция на театър Но. Всички тези срещи значително обогатяват възприятията му за природата на театъра и изпълнението и в известна степен вдъхновяват концепцията му за *беден театър*. Разбира се, като европейец, творчеството му е дълбоко вкоренено в голямата европейска традиция, особено в системата на Станиславски, но в конструкцията на действието има не малко елементи,

провокирани от източната традиция. Въпреки това въпросът за влиянието на далекоизточните театрални форми върху работата на Готовски е спорен, защото често се разглежда в светлината на някакъв буквален пренос на естетически концепции, форми и техники. Макар и силно заинтересуван от азиатските техники, Готовски ги изучава и експериментира с тях в контекста на собствените си идейни търсения, свързани с феномена на енергията и тялото като неин проводник. Именно на територията на това изследователско поле се случва и доказва влиянието, чието разглеждане като директно пренасяне, е погрешен и ограничаващ ход както за изследователя, така и за самия обект на изследване. Влиянието е въздействие. Да повлияеш, означава да въздействаш по определен начин на някого, да предизвикаш у него някакви вълнения, които впоследствие да се отразят на работата, творчеството, живота му. В този смисъл влиянието на далекоизточното изкуство върху Готовски е безспорно и много силно. Самият той признава въздействието, което източната култура и художествена традиция са оказали върху него, което впрочем е започнало много преди началото на театралния му път в изкуството:

*„Тъкмо ориенталските извори оказаха върху мен непосредствено влияние като дете и на младини, тоест доста преди да се захвана с театъра.“<sup>8</sup>*

Това въздействие не може да бъде измерено, ако започнем да сравняваме отделните елементи от неговата концепция с елементите на традиционните източни форми, както например направихме при изследването на Брехт. Причината е, че в случая говорим за напълно осъзнат процес на влияние, за една друга чиста отвореност на съзнанието, която съдържа същински интерес към срещата на Аз-а с Другия, чрез която и двамата да научат нещо за себе си. Именно опитвайки се да преодолее ограниченията на собствената си традиция, той се обръща към чуждите култури. Неговият поглед не е сведен до заемането на конкретни елементи, а е по-мощен - занимава се на първо място с голямото, с духа и след това с конкретното приложение на формата и техниката като капан за улавяне на смисъл.

В изграждането на методологията си Готовски стъпва не само върху откритията на западните му предшественици, но и върху техники за работа с тялото на далекоизточните култури. Особеното енергитично състояние на актьора, което търси в своите театрални експерименти, е пряко свързано със способността на изпълнителя да управлява тялото си – нещо, което азиатският актьор владее до степен на

---

<sup>8</sup> Готовски, Й. *От театралната трупа до изкуството като движение* - сп.Театър, бр. 3-4/1999, 10-18, 17.

съвършенство. Ето защо полският режисьор изследва изпълнителските техники на далекоизточните театри. Те предоставят друг вид познание за природата на енергията.

Гротовски изследва основните принципи на движение в китайския традиционен театър, театър Но и Катакали, като заимства и проверява някои от тях в собствената си практика. Освен чисто „занаятчийския“ интерес, в неговата естетическа концепция може да се усети и влиянието, което философският дух на далекоизточните култури оказва върху идеите му. Разбирането за тялото като източник на жизнената енергия е много силно повлияно от типично азиатския философски възглед за органичната връзка между душата и тялото. Постигането на такава свързаност е основна предпоставка на творческия акт в работата на Гротовски. Ето защо той използва много упражнения от хатха йога, която разглежда блокажите в тялото като следствие от отчуждаването на човека от реалността вътре в самия него. Полският режисьор посочва актьорите от далекоизточните театри като пример за изграждане на връзка между ума и тялото, която изисква абсолютна отдаденост и строга дисциплина – качества, които те научават още в детските си години и продължават да развиват през цялата си кариера.

Постигането на органична връзка между ума и тялото е необходимо условие за усвояването на двата основни принципа на изпълнение в театъра на полския режисьор - дисциплина и спонтанност. В хода на всеки процес Гротовски фиксира система от знаци, до които са достигнали актьорите, и я превръща в език на представлението. Самото откриване на жеста и превръщането му знак е творчески акт, извършен от актьора в процеса на репетициите. Този акт обаче трябва да бъде повторен в представлението, без да се нарушава формалната артикулация на ролята. В това отношение изпълненията на актьорите от далекоизточните театри вдъхновяват силно Гротовски. Наблюдавайки и изучавайки техните изпълнения, той открива, че при тях формата и спонтанността всъщност са елементи на изпълнението, които не се изключват, а са взаимосвързани и дори зависими един от друг.

Творческият акт в театъра на Гротовски не се разглежда като постигане на художествен образ, а като откриване на истината за човека. Откривайки истината в актьора, театърът открива истината в човека и създава образ на човечеството. Когато изпълнителят успее да отстрани всичко ненужно, когато постигне акта на самопроникване, той се превръща в духовна същност - обща за всички. Постигането на това специфично енергетично състояние на актьора в театъра на Гротовски е обусловено от способността на изпълнителя да контролира тялото си - умение, което е

овладяно до степен на съвършенство от далекоизточните актьори. Ето защо основателят на Театър Лаборатория изследва техниките им на изпълнение. Изучаването на техните техники и идеи предоставя възможност за постигане на друг вид познание за природата на енергията. Въпреки това Гротовски отправя категорично предупреждение, че не става въпрос просто за пренасяне на техника и развиване на повърхностен поглед върху интеркултурния синтез като смесване на различни култури. В своята интерпретация той подхожда с пълното съзнание за възможните опасности при тълкуването. Вдъхновен преди всичко от философските разбирания за свързаността на душата и тялото в далекоизточните култури, той изследва, заимства и интерпретира техники и идеи, с които обогатява собствената си естетика, но винаги подхожда с пълно уважение към личността на Другия и неговия свят.

**Шеста глава „Техниките на изпълнение в Далекотоизточния традиционен театър като ключ към откриване на основните принципи за постигане на експресивност в изпълнението на актьора в театъра на Еуженио Барба“** се занимава с приноса на театралните търсения на Еуженио Барба за развитието на актьорското изкуство в западноевропейския театър на XX в. Този принос е свързан с поставянето на автентичната енергия на сценично присъствие в контекста на формата, породена от естетическата условност на театралния акт. Развитието на концепцията за *пред-изразно* състояние на изпълнителя в театралната естетика на Барба е силно повлияно от изследванията му върху техниките на изпълнение в далекоизточния традиционен театър. Те формират основата, върху която стъпва идеята за овладяване на енергията, обуславяща експресивността на актьорското присъствие в контекста на сценичното изпълнение.

Срещата на Барба с далекоизточния традиционен театър в известен смисъл напомня ситуацията с Брехт и начина, по който той интерпретира Пекинската опера. И двамата имат отстранено възприятие за елементите на чуждата култура. Разликата е в това, че при Барба този процес е осъзнат. Неговият съзнателен отчужден поглед върху изкуството на изпълнителя през формите на традиционния далекоизточен театър всъщност цели да вникне в механизмите на функциониране на актьорското изкуство като цяло.

Подобно на Крейг, Барба също търси във формите на далекоизточния театър универсалните закони на сценичното изкуство. Но докато английският режисьор търси онези принципи, които се отнасят до същността на театралния акт, ученикът на Гротовски се интересува от същността на актьорското изпълнение като част от него.

Повлиян от своя учител, Барба проявява особен интерес към феномена на енергията и по-конкретно - към тялото като неин източник и проводник. Но, докато Гротовски се занимава с премахването на всякакви препятствия по пътя на реализиране на тази енергия, Барба се опитва по-скоро да намери онази техника, която провокира нейното проявление, обуславящо изразността на изпълнителя. Подобно на своя учител, той намира отговори в традиционните сценични изкуства на Далечния изток. Наблюдавайки актьори от далекоизточния театър, Барба остава много силно впечатлен от силната енергия на присъствие, която притежават изпълнителите. Онова, което предизвика интереса му, е учудването как става така, че дори при най-хладните им изпълнения или пък даже тогава, когато зрителят не разбира нищо от онова, което гледа, присъствието на актьора го вълнува и привлича. Изучавайки техниките на изпълнение в далекоизточните форми на традиционен театър, Барба достига до заключението, че онова, „което наричаме техника, всъщност е определен начин на използване на тялото“.<sup>9</sup>

Макар и да се позовава на далекоизточните форми на традиционен театър, още в самото начало на изследванията си Барба категорично отрича идеята за директното им възпроизвеждане от западни актьори. Владееенето на формите на далекоизточния традиционен театър предполага на първо място много различен културен контекст и - на второ – тяхното изучаване и усъвършенстване започва от ранна детска възраст и продължава през целия живот на актьора. Усвояването на това изкуство е по-скоро непостижимо за западния изпълнител, защото неговото обучение започва на много по-късен етап в живота му. Въпреки това Барба смята, че изучаването на източните идеи има стойност в контекста на развитието на западноевропейския театър. Те могат да бъдат използвани като ключ, през който да се изследват възможностите на собственото обучение и изпълнение. Обратният процес също е възможен, казва Барба. И в двата случая изследователят може да открие онези закони, които са универсални и общи за всички традиции. Върху тази идея е изградена и теорията на италианския режисьор за *Евразийски театър* - ключова концепция в неговите художествени и теоретични изследвания, както и в полето на межкултурния театър. Според него интеркултурният синтез не трябва да е насочен към изграждане на колажи от елементи на различни култури, а в намиране на универсалните принципи, общи за различните традиции, които функционират отвъд представлението. Тези принципи, смята той, са

---

<sup>9</sup> Барба, Е. *Антропология на театъра: Първи хипотези*. - Театрален бюлетин 2/ 1981, 74-84, 74.

отвъд видимото изпълнение. Те функционират в дефинираното от него *пространство на пред-изразността*.

Провокиран от специфичното и силно вълнуващо присъствие на актьорите в Но, Кабуки, Катакали, Пекинската опера и други форми на азиатски театър, Барба стига до заключението, че при всички тях съществуват сходни изпълнителски техники, базирани на общи физически принципи. Наблюдавайки и сравнявайки „повторяемостта на явленията“<sup>10</sup> в актьорските изпълнения, Барба открива три основни закона за работа с тялото, които обуславят въпросното техническо сходство:

1. **Закон за нарушаване на равновесието** – отнася се към постигане на перманентно несигурно равновесие. Това състояние предизвиква органично напрежение в тялото на актьора, което ангажира и подчертава неговото телесно присъствие.
2. **Закон за единство на противоположностите** – отнася се към започването на едно действие чрез извършване на неговото противоположно действие.  
→ Първите два закона са свързани с две понятия, които Барба заимства от японския театър Но – „енергия във времето“ и „енергия в пространството“. Тези термини се отнасят до ангажирането на типа енергия, необходима за извършване на определено действие. Според правилата на японското изкуство „три десети от всяко действие актьорът трябва да изпълни в пространството, а седем десети – във времето“<sup>11</sup>
3. **Закон за некохерентна кохеренция** – отнася се към начините на употреба на тялото според Барба, които вече споменахме – ежедневен и неежедневен. Те могат да бъдат определени още като кохерентен и некохерентен. В условията на театрално случване актьорът се отдалечава от ежедневния начин, използвайки неежедневния. Но неговото изпълнение и подготовка предполагат усвояване на некохерентния начин до степен, в която той всъщност се превръща в кохерентен. Пренасяйки некохерентността върху нервните центрове на тялото си, изпълнителят развива нервно-мускулни рефлексии, които изграждат нова телесна култура, т.е. нова кохерентна некохерентност.

---

<sup>10</sup> Барба, Е. *Антропология на театъра: Първи хипотези*. - Театрален бюлетин 2/ 1981, 74-84. 75.

<sup>11</sup> Пак там, 74.

Тези три принципа за извършване на действие предполагат постоянен процес на редуциране или преувеличаване на движенията, характерни за ежедневно поведение на човека. Те са силно повлияни от наблюденията на Барба върху далекоизточния театър. Той открива техни проявления и в кодифицираните западни форми като балет и пантомима. Законът за единство на противоположностите в тялото е основен принцип в пантомимата например, а законът за нарушаване на равновесието – в балета. Но, макар да намира потвърждаващи примери за тяхната универсална употреба в западноевропейските сценични изкуства като балет и пантомима, Барба използва азиатските традиционни форми като основен източник на информация, тъй като те предоставят възможност за отстранено наблюдение, което позволява по-дълбоко вникване в механизмите на осъществяване на неежедневно поведение. По същата причина, наблюдавайки индивидуалното обучение на актьорите си, той осъзнава, че използването на източните идеи може да подобри и обогати западните методологии за обучение на актьора.

Основната грешка, която Барба допуска, макар и съзнателно, в своята интерпретация, е свързана с неговия акултурен и аисторически подход към театралната антропология, разглеждаща човека в ситуация на представление. Основателят на театър Один разграничава идеята си за театрална антропология от културната антропология, фокусирайки се само върху биологичното и физическо ниво на представяне. Такъв тип елиминиране на социални и културни елементи в подобна ситуация води до изграждане на привидно научни твърдения за чужди култури, които нямат общо с действителността. Изместването на традициите до универсалност всъщност лишава културите от тяхната идентичност. Социалният и културен контекст на театралната традиция определя характера на нейните представления. В този смисъл елементите, които Барба извежда през наблюденията си върху далекоизточните театрални традиции и определя като общи пред-експресивни принципи във всички култури, са съществено различни от тези в западното сценично изкуство.

Евразийският театър е преди всичко западна естетическа концепция, родена от нуждите на собствената си театрална традиция. Синтезирайки опита на Изтока и интерпретирайки го през своята естетическа призма, Барба стига до съществени открития, които имат сериозен принос към развитието на актьорското изкуство в Европа през XX в. Неговото твърдение, че актьорското присъствие всъщност е

„определен начин на използване на тялото“<sup>12</sup>, е поредното доказателство на тезата, че тялото трябва да бъде разглеждано като инструмент на ума, а формата не трябва да изключва автентичното театрално преживяване нито за зрителя, нито за актьора. Именно това е най-ценният урок в театралното изкуство, който Изтокът дава на Запада през миналия век.

**Седма глава „За пътищата на творческата мисъл“** обобщава изводите от изследването, разглеждайки влиянието на далекоизточния театър върху развитието на актьорското изкуство в западноевропейския театър през призмата на творческата интерпретация.

Арто, Крейг и Брехт са едни от първите театрални изследователи, стъпили в полето на межкултурния театър. Техните интерпретации на далекоизточните традиционни форми са силно повлияни от желанието им да докажат собствените си тези, противопоставящи се на реалистичните тенденции в театралното изкуство. Всеки от тях, в различна степен, придърпва разбирането си за азиатско изкуство в услуга на естетическите си търсения на нов театрален език, подчинен на условността на символа. Въпросът за актьорското присъствие в подобни естетики е пряко свързан с въпроса за пресъздаването на действителността в театъра. Условната репрезентация предполага усвояването на определени умения от изпълнителя, които са свързани с контрол на тялото и жеста. И тримата разбират присъствието на актьора по различен начин, подчинен на естетическите им възгледи, но онова, което обединява всички интерпретации, е идеята, че формата не трябва да изключва преживяването като проявление на автентичната енергия на актьорско присъствие. Всичко това поражда необходимост от изработване на нови методи за работа с актьора, подчинени на овладяването не само на психическото, но и на физическото.

До средата на миналия век, макар и напреднал в методите за систематично обучение на актьора, западноевропейският театър все още не разполага с утвърдени теории и практики, подчинени на идеята за обединяване на форма и съдържание, дисциплина и спонтанност в актьорското изпълнение. През втората половина на хилядолетието обаче Йежи Гротовски и Еуженио Барба правят сериозни стъпки в тази посока. Влизайки в диалог с големите театрални практики преди тях, те синтезират и развиват идеята за актьорски тренинг, зададена още от Станиславски. Извеждат систематичното обучение на актьора до нов концептуален етап, разглеждащ

---

<sup>12</sup> Барба, Е. *Антропология на театъра: Първи хипотези*. - Театрален бюлетин 2/ 1981, 74.

сценичното случване в неговата абсолютна цялост, в която изпълнението на ролята и самата подготовка на изпълнителя са равнопоставени елементи в творческия процес. По този начин превръщат актьора в съавтор на спектакъла – акт, чрез който отварят вратите на театралната традиция към навлизане в естетиката на постмодернизма.

Театралните експерименти на двамата европейски режисьори са насочени към изследване на феномена на енергията на изпълнителя като възможност за разрешаване на диалектическия въпрос за форма и съдържание в актьорското изпълнение. В стремежа си да достигнат до чисто познание за енергията на актьорското присъствие, подобно на своите предшественици, те решават да се върнат назад към корените на театъра, т.е. към ритуала. И тъй като, за разлика от западния театър, далекоизточните традиционни сценични изкуства все пак са съхранили в различна степен близостта си с ритуалните концепции, съвсем естествено и двамата обръщат поглед и към азиатския театър. Това разширяване на хоризонта предоставя възможност за откриване на нова гледна точка и перспективи за развитие.

Диалектическият въпрос за формата и съдържанието, разглеждан най-често като конфликт между вживяване и представяне е основен казус в актьорското изкуство на XX в. и продължава да бъде тема на творчески експерименти и до днес. Ключът към разрешаването на този конфликт е в разбирането на понятията и развиването на тяхната дефиниция. Брехт е първият, който противопоставя вживяването и представянето. В края на творческия си път обаче се отрича от първоначалните си твърдения, че актьорът не трябва да изпитва никакви емоции на сцената, заявявайки, че той може да се вживява в представянето на персонажа. Гордън Крейг се противопоставя на реалистичното представяне в психологическия театър, заявявайки, че спонтанността на емоционалните действия убива творческия акт. Той иска актьорът да бъде хладен и лишен от всякакви чувства. Неговите копнежи за актьора като Свръхмарионетка обаче издават интуицията за постигане на едно друго сценично присъствие, излъчващо много силна енергия, която, в крайна сметка, не може да се роди от празното механично изпълнение. Арто също отрича психологическото вживяване в образа, но само защото иска да постигне много по-силно и дълбоко вживяване в човека. Всъщност онова, което те отричат най-силно, не е вживяването само по себе си, а психологическото въплъщаване в образ, опита на актьора да излезе от себе си и да се превърне в някой друг. И, макар че никой от тях не го артикулира по този начин в текстовете си, това се доказва от срещата им с изкуството на далекоизточния театър. Онова, което ги впечатлява най-силно в азиатските

изпълнения, не е техниката или естетическата форма, а присъствието на актьорите. Ако енергията им не е била силно изразителна, нищо от това, което са гледали, нямаше да привлече вниманието им. А тяхната енергия е такава не само заради изключителната им дисциплина и самоконтрол, но и заради факта, че те също се вживяват в изпълнението си по начина, по който това се разбира от традицията и културата им.

През втората половина на века Готовски и Барба стигат по-далеч в разбирането за вживяването, което те определят с наличието на специфична енергия. От самото начало на работата си Готовски заявява, че неговите актьори не се стремят към превъплъщаване в някого друго. Те използват персонажа само като инструмент за проникване в собствената си човешка същност, а пътят на това проникване се осъществява през тялото като неин съдържател. Барба достига до извода, че актьорското присъствие се дължи на определен начин на работа с тялото. Този начин обаче не изключва вътрешните преживявания за актьора. Онова, с което далекоизточните актьори вдъхновяват и Готовски, и Барба, е начинът, по който те използват формата и тялото си като капан за генериране на енергия. И двамата обаче разглеждат това взаимоотношение между форма и съдържание като сблъсък, който ражда напрежение. По подобен начин това взаимоотношение може да се прочете и в естетическите концепции на останалите театрални практики, чиито търсения разгледахме в тези страници. Диалектическият въпрос за формата и съдържанието в актьорското изкуство е диалектически, защото идеята за сблъсък стои още в зародиша на театралното изкуство в западната традиция. Театърът и изкуството изобщо така, както го разбира западният човек, се гради върху конфликта още от Античността насам – конфликт между човека и съдбата, човека и обществото, човека и човека. Творческият акт е роден от сблъсъка. В този контекст е съвсем логично Готовски да заяви, че театърът е сблъсък, и да разглежда отношението между форма и съдържание като напрежение, което ражда своеобразна истина за човека. Цялата традиция на западноевропейското изкуство се гради върху отричането на предишното, т.е. върху конфликта с него. Западният човек интерпретира света през сблъсъка с него.

За разлика от Запада, Изтокът разглежда изкуството през призмата на хармонията. Светът е хармонична цялост, част от която е човекът. Изкуството, отразяващо действителността, не е концентрирано върху идеята за сблъсък, а върху идеята за баланс. Това е култура, изградена върху образа. Образът, за разлика от логоса, може да обхване в себе си идеята в нейната цялост. Образът е форма, съдържаща идеята. Това не означава, че противоречието не съществува, но то е само

част от онова, което в целостта си е балансирано. И може би това е следващият урок, който бихме могли да научим от срещата си с Другия – разбира се, без да се опитваме да го имитираме, защото това би било неорганично за нашата природа.

Бихме могли да разгледаме идеята за вживяването и въплъщаването като цялостна метафора за срещата на Аз-а с Другия и онова, което произтича от нея. Въплъщаването като превръщане на Аз-а в Друг е невъзможно. Онова, което е възможно обаче и което Готовски заявява в своята работа, е превръщането на Другия в инструмент, чрез който да откриеш някаква истина за себе си. Това е истина, която съществува в допусканията ти за него. Но, за да имаш представа за тази истина, то ти би следвало всъщност да я притежаваш в себе си. В това се състои срещата с Другия като сблъсък със собствената истина.

Примерът на Барба с детето, което хвърля камъни в морето, искайки те да образуват квадрати вместо обичайните кръгове във водата, може да бъде използван като метафора както на неговото творчество, така и на творчеството на Антонен Арто, Гордън Крейг, Бертолт Брехт и Йежи Готовски. Всеки от тях хвърля своя камък в морето на межкултурния театър, образувайки квадрат във водите на собствената си театрална традиция. Това са квадратите на жестокия, епическия, тоталния, бедния, евразийския театър – идеи, които в момента на своето раждане може и да са изглеждали неразбираеми и невъзможни, но с времето се доказват като едни от фундаменталните концепции в развитието на западноевропейската авангардна традиция, които оказват влияние върху перформативното изкуство и до днес. Разбира се, важно е да се отбележи, че субективният начин, по който интерпретират изкуството на далекоизточната култура, може да е погрешен от културно-антропологична гледна точка, но не и от творческа. Изкуството на западната традиция от ХХ в. насам се гради върху интерпретацията като субективен акт на тълкуване на света, на превръщането му в „свой“. В срещата си с Другия, независимо от степента, в която го разбира, всеки от разглежданите театрални практики открива вдъхновение за развиване на творческата си концепция, получавайки възможност за отчужден поглед върху собствената си идея. Никой от тях не се стреми към имитиране на чуждата култура. Онова, което ги провокира и ражда инициативата за среща с Другия, е желанието да укрепят собствената си традиция. Освен като процес на взаимодействие и интеркултурен синтез, тези срещи трябва да бъдат разглеждани и като творчески процеси. Театралното случване е преди всичко творчески акт, а пътищата на субективната

творческа мисъл са неведоми. Тя не може да бъде предвидена или управлявана от правилата на науката, независимо дали ги познава, или не.

**Заключителните думи** на дисертационния труд се фокусират върху въпроса за форма и съдържание, разглеждайки го в контекста на античния произход на идеята за подражание в изкуството.

Тенденциите на засилване на ролята на въображението и фантазията в изкуството в епохата на Модернизма естествено поражда процеси на преосмисляне природата образа в художествените произведения. От миметично отражение на ежедневната действителност образът се превръща в символ, плод на творческата интерпретация на автора. В драматичното изкуство това поражда конфликт между условността на формата и миметичния натурализъм като изискване на реалистичната естетика на психологическия театър. Новите естетически концепции в театралното изкуство предполагат нови художествени форми. Те, от своя страна, изискват нов тип актьорско присъствие, отговарящо на условността на сценичната илюзия. Актьорът в жестокия театър на Арто трябва да бъде изпълнен с метафизично свръхсъдържание йероглиф. Свръхмарионетката на Крейг трябва да постигне изчистено хладно изпълнение, лишено от всякакви случайни емоции. Епическият театър на Брехт предполага отстранено изпълнение, при което актьорът не се вживява своя персонаж. Естетическите вижданията на всеки един от тях за това какво трябва да бъде изпълнението на актьора на сцената са различни, но онова, което ги обединява е желанието да избягат от ежедневното присъствие, характерно за психологическия реализъм. Тази необходимост е породена от общото им отношение към реалистичните тенденции в изкуството и по-конкретно към самата драматургия. Именно проблемът с неактуалността на драматургията поражда конфликта между форма и съдържание, въплъщаване и представяне. От една страна, Арто и Крейг искат да избягат от ежедневните социални проблеми на индивида, навлизайки в някакво друго пространство, изпълнено с екзистенциален метафизичен смисъл. От друга - Брехт се стреми именно към изобличаване на социалните механизми на функциониране на обществото. И в двата случая обаче драматургията се оказва недостатъчна за постигане на целите им, защото нейното съдържание е неактуално за времето. Брехт формулира проблема с вживяването като произтичащ от драматургията, следваща принципите на Аристотеловата идея за постигане на катарзис.

Аристотел разглежда трагедията като *„подражание на действие сериозно и завършено, с определен обем, с украсена реч, различна в отделните части, което*

*подражание с действие, а не с разказ, чрез страх и състрадание извършва очистване от подобни чувства.*<sup>13</sup> Проблемът, казва Брехт, се състои в начина, по който древният и модерният човек възприемат света. В Античността изкуството поставя Съдбата като основен двигател на света, с който човекът трябва да се примири и да го приеме. Но от Древността до XX в. светът се е променил, идеята за „съдба“ е поставена под въпрос и отхвърлена. За да бъде разбрана действителността, тя трябва да бъде представяна на сцената така, че да изпъкне причинно-следствената връзка между законите, които властват върху протичането на процесите в живота. Само така те могат да бъдат овладени. Абсолютното въплъщаване в персонажа е необходимо при драматическия театър, за да може да се стигне до целта, т.е. до *катарзис*. Очистването може да стане само чрез преживяването на зрителя, който трябва да стане съпричастен на театралното представление чрез вживяване в един или повече герои, както и в средата, която ги обкръжава. За да се вживее зрителят, трябва да се вживее и самият актьор. Това според Брехт е много тираничен метод, защото по този начин актьорът лишава зрителя от възможността да се замисли дали иска нещата да се случват така, както са представени, или би могло да има други възможности. С развитието на теорията си Брехт постепенно стига до идеята за диалектичното обединяване на противоречията в актьорската игра между вживяване и представяне. Влияние върху това оказва неговото идиосинкратично тълкуване на актьорските техники в пекинската традиционна опера. То допринася за развитие на разбирането му по отношение на вживяването като възможност за желаното критическо отношение у зрителя. Актьорът не се въплъщава в персонажа си, но това не изключва възможността да се вживее в самото изпълнение.

Ако начертаем една въображаема линия, която да маркира отношението към вживяването, разбиранията на Брехт бележат средата на тази линия. В двата края можем да поставим вижданията на Крейг и Арто.

За Гордън Крейг идеалният актьор е онзи, *„чиито ум може да роди и да ни покаже съвършените символи на всичко, съдържащо се в неговата природа.*<sup>14</sup> За да се случи това, той трябва да постигне абсолютен контрол върху ума, а чрез него – върху емоциите и чувствата си, държейки изпълнението далеч от *„точката на кипене, при която всичко ври и клокочи*<sup>15</sup>. Важно е да отбележим, че едновременно с това,

---

<sup>13</sup> Аристотел, *За поетическото изкуство*. София: Наука и изкуство, 1975, 72.

<sup>14</sup> Крейг, Г. *Избрани произведения*. София: Наука и изкуство, 1987, 39.

<sup>15</sup> Пак там.

английският режисьор не изключва идеята за вълнуващо актьорско изпълнение. Пример за такова постижение той открива във формите на японския традиционен театър Но и Кабуки.

И докато Крейг търси постоянна умерена топлина в свръхконтролираното актьорско изпълнение, Антонен Арто мечтае за пълно изоставяне на рационалния Аз и потапяне в несъзнаваното. Отдавайки се напълно на своето изпълнение, актьорът на Арто трябва да достигне състояние на транс – акт на вживяване, надхвърлящ превъплъщението в драматичния персонаж. Постигането на такъв тип трансцендентално преживяване е обусловено от формата като път към достигане на първичните несъзнателни емоции чрез заобикаляне на съзнанието. Пример за такова изпълнение Арто вижда в балийския актьор.

Брехт, Арто и Крейг имат различни виждания за това какво трябва да бъде присъствието на актьора на сцената, породени от различните им естетически концепции. Онова, което ги обединява, е отношението им към драматургията, която според тях е неактуална за времето си. Подчинена на Аристотеловите принципи, тя се стреми към постигане на катарзис – очистване от чувствата на страх и състрадание. Това очистване се постига посредством подражание, което предизвиква актьора и зрителя да се вживеят в подобни чувства. Идеята за вживяване в театъра на Античността е свързана с целта на трагедията да примири човека с неговата съдба. Театърът на ХХ в. обаче си поставя различни цели, които съответно изискват и различен тип драматургични средства. И така - неактуалността на драматургията постепенно поражда конфликта между форма и съдържание, въплъщаване и представяне. В действителност обаче този конфликт в същината си е плод на погрешна интерпретация на идеята за вживяването като буквално подражание на действителността.

Нека за момент се върнем отново към Аристотеловата идея за мимезис в театралното изкуство. Древногръцката трагедия е с политически характер. Нейна цел е да задава модела и правилата на живеене. Тя стъпва върху митологията като основен източник на информация за устройството на света, защото митът е разказ, който обществото познава добре. Сюжетите на античната драматургия са подчинени на митологичния наратив, който включва участието на всякакви божества и същества с нечовешки характеристики. Такъв разказ изисква употребата на нереалистични средства (маски, котурни, *deus ex machina*, etc.). Следователно подражанието на действителността в античната трагедия всъщност няма нищо общо с натуралистичното

представяне така, както то се разбира в епохата на реализма – като органично подражание на ежедневно. Вживяването в античния театър също се случва чрез подражание, подчинено на определена условна форма. Следователно конфликтът, породен между вживяване и представяне, всъщност се отнася само до вживяването в образ в реалистичния театър, чийто проблем не е самото вживяване на актьора, а цялостната неактуалност на формата.

Вживяването на актьора в изпълнението може да има много проявления. Брехт, който е основният противник на реалистичното вживяване, в края на живота си примирява вживяването и представянето, твърдейки, че актьорът всъщност трябва да се живее в самото представяне на образа. Грейг смята, че актьорът не трябва да изпитва никакви случайни емоции на сцената и да бъде хладен, но това не изключва вълнуващото присъствие, което търси. Арто разбира вживяването като нахлуване в подсъзнателното. Всички те имат проблем не със съдържанието, а с формата и нейната цел.

И докато през първата половина на XX в. конфликтът между вживяване и представяне е поставян предимно в контекста на бунта на новите форми срещу реализма, през втората половина постмодерните тенденции в театралното изкуство започват да разглеждат формата като капан за улавяне на съдържание. Стъпвайки върху проправените пътища в условността на изкуството, Гротовски и Барба вече не се занимават с това дали актьорът трябва да се вживява според правилата на реализма. Те започват да използват самата форма като канал за постигане на определен тип вживяване. Използват сблъсъка между двете - между форма и съдържание, между дисциплина и спонтанност като извор на творческо вдъхновение.

За разлика от западната култура, изградена върху логоса, културата на Далечния Изток е изградена върху ейдоса. Ето защо съвсем естествено е със засилване на интереса към условността на образа, Западът да отправи поглед на Изток, за да почерпи вдъхновение по въпросите на формата. Именно в традиционните представления на далекоизточния театър големите театрални практики на XX в. виждат доказателство на тезата, че формата не трябва да изключва автентичното преживяване нито за актьора, нито за зрителя. Западният свят изгражда своите философии върху сблъсъка. Изкуството също се ражда от сблъсъка с действителността, така както различните епохи я разбират. Културата, философията и изкуството на Изтока, от своя страна, са изградени върху идеята за баланс и хармония. И докато на Запад все още съществува диалектически конфликт между форма и съдържание в

актьорското изкуство, то на Изток – те са хармонично свързани в едно цяло. Докато Западът разглежда противостоеенето като сблъсък, Изтокът го разбира като път към постигане на баланс. Интерпретациите на подобно схващане могат да бъдат потенциални извори на вдъхновение за нови практически изследвания по въпросите на формата и съдържанието в актьорското изкуство в западноевропейския театър.

.....

Дисертационният труд включва още:

- **Списък с цитирана и използвана литература** от 94 научни източника – 45 на български език, 48 – на английски, и 1 – на руски език.

- **Приложение: Основни характеристики на Пекинската опера** – текстът представлява кратък обзор, който разглежда произхода на Дзин Дзю, устройството на сцената, условността на декора и реквизита, символните значения на маските и костюмите, отличителните черти на постоянните роли и основните компоненти, обуславящи майсторството на актьорското изпълнение.

- **Приложение: Основни характеристики на японския театър Но** – текстът представлява кратък обзор, който разглежда произхода на Но, устройството на сцената, основните драматургични принципи и сюжети, изграждането на сценичния образ на представленията и условността на актьорското изпълнение.

.....

#### **Цитирана литература:**

1. Аристотел, *За поетическото изкуство*. София: Наука и изкуство, 1975
2. Арто, А. *Театърът и неговият двойник*. София: Издателство СОНМ, 1999
3. Барба, Е. *Антропология на театъра: Първи хипотези*. - Театрален бюлетин 2/ 1981, 74-84
4. Гротовски, Й. *От театралната трупа до изкуството като движение* - сп.Театър, бр. 3-4/1999, 10-18
5. Крейг, Г. *Избрани произведения*. София: Наука и изкуство, 1987
6. Лотман, Ю., Б. Успенски. *За семиотичния механизъм на културата*. – В: Идеи в културологията, Т:1, София: УИ „Св. Климент Охридски, 1990, 218-244
7. Николова, К. *Театърът в началото на XXI век*. София: Панорама плюс, 2015
8. Brecht, B. Willet J. *Brecht on Theatre*. London: Eyre Methuen, 1964, reprint 1973
9. Savarese, N. *Training and the point of Departure*. In: Barba, E., N. Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London: Routledge, 2005

## **СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ В ДИСЕТАЦИОННИЯ ТРУД**

### **Оригинални научни приноси:**

- Дисертационният труд артикулира и доказва нова, неизследвана до сега научна хипотеза за определящото влияние на далекоизточния традиционен театър върху проблема за форма и съдържание в актьорското изкуство в западноевропейския театър на XX в.
- В национален контекст, дисертационният труд представлява първото обширно изследване на влиянието на далекоизточния традиционен театър върху развитието на актьорското изкуство в Европа през XX в.

### **Научни приноси:**

- Разглеждайки за пръв път темата за влиянието на далекоизточния традиционен театър върху развитието на въпроса за форма и и съдържание в практиката на западноевропейския актьор, дисертационният труд обособява нова самостоятелна територия в научното поле на изследванията в областта на интеркултурния синтез в театралното изкуство.
- Осъществен е дълбочинен анализ върху развитието на въпроса за вживяване и отстранение в западноевропейската театрална традиция на XX в.
- В дисертацията се извежда оригинална гледна точка върху моралната проблематика, свързана с интеркултурния синтез в театралното изкуство. Текстът разглежда интерпретативните етноцентристки подходи като средство за отключване на творческото въображение и достигане до ново знание за собствената театрална традиция.

### **Научно-приложни приноси:**

- Дисертационният труд предлага нов подход за осмисляне на идеята за вживяване в актьорското изкуство.
- Изследването задава възможна посока за бъдещи проучвания в областта на влиянието на далекоизточните традиционни форми върху въпроса за присъствието на актьора, което да не бъде задължително обусловено от идеята за конфликт между форма и съдържание в неговото изпълнение.
- Анализът и изводите, до които достига дисертационният труд, могат да послужат като основа за изграждане на практически приложим модел на обучение на актьора в областта на изучаването на западноевропейската театрална традиция на XX в.

**СПИСЪК С ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА ПО ТЕМАТА НА**  
**ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. „Отстранената“ интерпретация на Брехт върху Китайската традиционна опера и отражението ѝ върху развитието на теорията за ефекта на отчуждаване“ – Годишник на НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ 2021, 180-193, ISSN - 1314-0760
  
2. Възприемане на реалността през формата – Център за Семиотични и Културни Изследвания за докторанти, постдокторанти и млади учени, 2021, ISSN – 2815-3553 (<https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/phd-post/phd2021-keranova>)

