

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

1998 2



ПРОБЛЕМИНА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ
ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

2

ИНСТИТУТ ЗА ИЗКУСТВОЗНАНИЕ
ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ – СОФИЯ

ISSN 0032-9371

ГОДИНА 31-А 1998

СЪДЪРЖАНИЕ

Кристина Тошева — Делото на Йозеф Шмаха.....	4
Камелия Николова — “Убиецът, надежда на жените” на Оскар Кокоска и въпросът за края на едиповия контрол в драмата.....	10
Николай Йорданов — Драматургичната ремарка и театралният контекст.....	18
Виолета Дечева — Дада-подходът.....	28
Йоана Спасова-Дикова — Невербални системи и кодове в театралния спектакъл.....	34
Елена Владова — Супермарионетката на Едуард Гордън Крейг и театралният опит на Шърли Маклейн от “Новата епоха”.....	41
Ромео Попилиев — Пространството на модерната драма.....	44
АРХИВ Неизвестни писма на Исак Даниел до Васил Ставрев.....	48
Резюмета	63

INHALT

Kristina Toschéva — Das Werk Jozef Smachas.....	4
Kamelia Nikolova — “Der Mörder – Hoffnung der Frauen” Oskar Kokoschkas und die Frage vom Ende des Ödipus' Kontrolls im Drama.....	10
Nikolaj Jordanov — Die dramaturgische Remarque und der Theaterkontext.....	18
Violeta Detscheva — Das DaDa–Herangehen.....	28
Johanna Spassova–Dikova — Nonverbale Systemen und Codes in der Theatervorstellung.....	34
Elena Vladova — Die Supermarionette von Edward Gordon Craig und der Theaterexperiment Shirley Maclains aus der “Neuen Epoche”.....	41
Romeo Popiliev — Der Raum im modernen Drama.....	44
ARCHIV Unbekannte Briefe Isak Daniels an Vassil Stavrev.....	48
Zusammenfassungen.....	63



НЕВЕРБАЛНИ СИСТЕМИ И КОДОВЕ В ТЕАТРАЛНИЯ СПЕКТАКЪЛ¹

ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА

Невербалният език в театъра

На първа страница на прочутия си Първи манифест "Театърът на жестокостта" А. Арто заявява: "...Първо, ние трябва да прекратим тази подчиненост на театъра на текста и да преоткрием идеята за уникален език, намиращ се някъде между жеста и мисълта.

Можем да определим този език като експресивен, динамичен, пространствен потенциал, контрастиращ на експресивния потенциал на говоримия диалог... Тук трябва да имаме пред вид интонацията, специфичния начин, по който се произнася думата, а също така визуалния език на нещата (извън акустичния език), също и движенията, позите и жестовете..."² С тези думи гениалният французин без да пренебрегва напълно ролята на акустичния израз, го свежда до неговите паралингвистични елементи и изказва своя копнеж за "пространствена експресивност".

Бертолд Брехт чрез своята теория за гестуса апелира към използването не само на думите, но и на тялото — осанката, речта, мимиката за изразяване на отношението на един човек към друг човек³ като по този начин разширява смисъла на жеста, неговото социално значение с цел създаването на един нов тип театър, наречен епичен, който В. Бенямин ще определи като жестов.⁴ Ролан Барт на въпроса "Що е театралност?" отговоря по следния начин: "Това е театърът минус текста, това е наситеността от знаци и впечатления, която се създава на сцената на базата на краткото съдържание на написаното, това е едно всеобщо възприятие на жестове, тонове, дистанции, субстанции, осветление, които наводняват текста с изобилие от външна експресивност".⁵ Подобно на Арто ученият говори за театралното в театралния спектакъл като съчетание на невербални и паралингвистични елементи,⁶ представляващи отрицание на драматургичния текст. Манифести, теории, научни изводи... И във всички тях прозира стремежът към реабилитация на невербалното като изконно присъщо на театъра. Всъщност засилването се през нашия век желание за разкъсване на веригите, приковавали дълго театъра към вербалното, има своите корени в самата природа на театъра и е свързано с изнамирането на

неговата уникалност като тип културна практика и с извоюването на автономни духовни пространства. Да си представим следната ситуация. Ние сме в театъра. Сцената е празна. Излиза актьорът, облечен в костюм и започва да ни говори нещо.⁷ Това е един спектакъл, даващ приоритет на вербалните кодове и все пак ние наблюдаваме жестовете, мимиката, позите на изпълнителя, разглеждаме обстановката, в която той се намира, т. е. разкодираме цялата онази мрежа от невербални послания едновременно със значението на текста, който достига до нас. Друга ситуация — попадаме на спектакъл, в който през цялото време актьорите не проронват нито една дума.⁸ В случая се използват само невербални кодове. Оказва се, че театралният спектакъл може изцяло да се осъществи от вербалното и то да достигне нулева степен, а даже и при най-вербалния тип театър невербалните кодове, управляващи жестовете, движенията, позите, положението в пространството продължават да действат. Следователно учени и практики имат пълни основания да утвърждават, че вътрешно присъщо на театъра е онова, което е извън текста и се съдържа в пространствената експресия, доколкото невербалният език не може да бъде напълно елиминиран. Той е *conditio sine qua non*.⁹ Именно в това живо общуване между телата според мнозина се състои незаменимостта на театралното изкуство.¹⁰

Видове невербални системи и кодове в театралния спектакъл

С дихотомиите вербално/невербално поведение, вербална/невербална комуникация, вербален/невербален език се обозначават двата противоположни вида изразяване в процеса на човешкото общуване — чрез словото или без негова помощ. Днес съществува огромно количество клинично-психологически, социологически, антропологически, семиотични и пр. изследвания, изучаващи невербалния израз.¹¹ Обособяват се специални научни клонове, занимаващи се с невербалното поведение на човека — теория на израза, бихейвиоризъм, проксемика, кинезика и пр. Значително по-оскъдно количество са трудовете (най-често глави, параграфи от книги или статии), посветени на отделни

аспекти на невербалния израз в театралната практика, най-голяма част от които принадлежат на изучаващите театралната архитектура, сценография, мизансцен и на театралните семиотици.¹² В театъра носителите на невербалния израз — невербалните знаци — са организирани в системи. Невербалните системи са едновременно съвкупността от единици, представляващи репертоарни масиви от невербални знаци и сигнали, и вътрешните синтактични правила, управляващи техния подбор и начин на комбиниране в определена структура. С понятието система се разширява твърде стесненото разбиране за театралния знак, доколкото в представлението трудно може да бъде изолиран даден знак от останалите и обикновено става дума за съвкупност от знаци, т. е. за системи. Тези системи на свой ред образуват сложната система на театралния спектакъл (в качеството си на подсистеми), свързвайки се помежду си по определени правила, наречени кодове.¹³ Често в теорията понятията система и код се използват като синоними за обозначаване едновременно на комплекса от знаци и сигнали, на вътрешните правила, които управляват техните комбинации и на правилата, по които се предава семантичното съдържание.¹⁴ По отношение на театралния спектакъл е правомерно да се прави разлика между понятията система и код. Това е свързано с проблема за невъзможността спектакъла да бъде сегментиран на по-прости единици, доколкото във всеки един момент става дума за едновременното функциониране на няколко различни подсистеми, които се свързват и превключват една в друга посредством кодове като по този начин се предава заложеното в тях значение. Следователно кодът в театъра е съвкупност от корелационни правила, осигуряващи формирането на връзката между две или няколко различни системи и предаването на определени значения. Посредством понятието код в театъра се акцентира от една страна върху начина на превключване от система в система и от друга — върху херменевтичната перспектива за интерпретиране на представлението. Казвайки невербална система визираме това, че става дума за съвкупност от несловес-

ни единици и техните вътрешни синтактични връзки. Употребявайки понятието невербален код, имаме пред вид, че съобщението се предава с помощта на невербални знаци съгласно точно определени конвенции, семантични и културни правила, чрез които се образува дадено значение. Например, кинетичният код (съвместно с някои други кодове) определя дали жестът “махане с ръка” ще означава “довиждане”, “ела тук” или “прощавам ти”, което представлява семантичното измерение на знаковите единици. Съществено за кода е, че чрез него се свързват синтактичното със семантичното измерение на семиозиса.

В театралния спектакъл функционира множество невербални системи,¹⁵ образуващи цялостната система на невербалния театрален език (виж ил.). Тези системи в общата структура на спектакъла са носители на определени значения, които би следвало да бъдат разчетени от зрителите с помощта на кодовете, управляващи формирането на съответните знакови връзки. Всяка невербална театрална система се управлява както от специфичен за нея код, така и от други кодове. Например значенията на движението от мимика, жестове, пози, движения (кинетична система, виж ил. на с.) се предават по кинетичен код (управляващ тази система и свързващ я с другите системи). В същото време немалка роля за декодиране на даден жест или движение играят както другите невербални кодове, така и вербалните кодове. От значение са кодовете, регулиращи типа актьорска игра. От съществена важност са и общокултурните кодове, защото влизайки в театъра, зрителят не оставя пред вратата общите социални, идеологически, етични, епистемологични и пр. правила, които той прилага в ежедневното си извънтеатрално битие. Театралната мрежа от закодирани невербални знакови системи се образува с помощта на идеологически, политически, културни, театрални, драматични и пр. кодове. В пионерското си изследване “Семиотика на театъра и драмата” театралният семиотик Кеър Елам назовава общите кодове — културни. Специфичните за театъра кодове той нарича субкодове, каквито те се явяват по отношение на културните кодове в реалния живот и ги разделя на два типа — театрални и драматични. Първите са онези правила, закодирани в конкретното представление, специфични само за него. Вторите се отнасят до драматургичните конвенции (дописата и нейната композиция) — жанрови, структурни, стилистични и други.¹⁶ На всеки един драматичен и театрален субкод съответства един културен код, както и всички кодове, действащи в обществото са потенциални фактори в театъра.¹⁷ Централно място в тази класификация заемат системните театрални кодове,¹⁸ чрез които се регулират основните системи от знаци в спектакъла, виж ил. на

с.). Според Елам и някои по-късни модификации системните кодове в театъра биват:¹⁹

- проксематични — определящи използването на пространството, разположението на декора и телата;
- архитектурни — диктуващи възможностите за използване на сградата, залата, сцената;
- картинни — обуславяващи сценографските решения;
- светлинни — управляващи употребата на светлинни ефекти;
- кинетични — управляващи жестовете, движенията, мимиката, позите;
- костюмни и козметични — регулиращи начина на използване на театралния костюм и на грима;
- музикални — определящи включването на шумове и музика.

По своята същност всички изброени системни кодове са невербални. Те изграждат основата на невербалния театрален език. Делението им е абсолютно условно. Например към проксематичните кодове могат да бъдат причислени архитектурните и картинните. Костюмните и козметичните кодове пък биха могли да се разглеждат като картинни и т. н. В семиотичната литературата като основни и сравнително по-обособени системни кодове се посочват проксематичните (както към тях обикновено се включват архитектурните и картинните) и кинетичните кодове.²⁰

Освен представената по-горе класификация според видовете знакови системи в театралния спектакъл е възможно по-нататъшното систематизиране на театралните кодове по критерия степен на театрална специфичност. Такъв тип е предложена от Пави класификация. Ученият дели кодовете на специфични, неспецифични и смесени. Специфични са жанровите, хистрионичните и пр. кодове, неспецифични са лингвистичните, психологическите, идеологическите, културните и пр. Има и смесени кодове, сред които най-вече са невербалните системни кодове. Пави се аргументира с това, че е невъзможно да отделиш даден жест, свойствен за актьора, (неспецифичен) от конструирания (специфичен), затова невербалните кодове са винаги смесени. Жестът както и “представлението като цяло играе на две плоскости:” — отбелязва Пави — “имитираната реалност, ефекта на реалност, мимезиса, от една страна, и художествената конструкция, театралните средства, от друга”.²¹ В този смисъл разглеждането на този тип смесени кодове, управляващи жестовете, мимиката, движенията, положението в пространството, поведението и т. н. би могло да даде ключ към разбирането и на останалите кодове, както и на целия спектакъл.

Значение на пространството: проксематични кодове

В предложения текст ще бъдат разглеждани само два от смесените невербални системни кодове, а именно проксематичните и кинематичните, доколкото те

са основни в театъра и регулират всички невербални системи от знаци, а също така оказват значително влияние върху другите системи и кодове.

“Всяко с нищо незапълнено пространство може да се нарече празна стена. Човек се движи в пространството, някой го гледа, и това вече е достатъчно, за възникването на театрално действие”.²² С тези думи започва книгата “Празното пространство” на Питър Брук. Освен че режисьорът описва театралната ситуация като типично невербална в нейния минималистичен вариант, той акцентира върху значението на пространството, което в театъра е от първостепенна важност. Самото понятие “театър” идва от theatron — място за зрелища. Разбира се, за да говорим за театър, е необходимо на това място да са се събрали и хора, като част от тях трябва да са избрали ролята на актьори, а други — ролята на зрители.²³ Когато такава ситуация е налице, едно от първите неща, които прави човекът, приел да бъде зрител, е да се ориентира в обстановката — къде се намира той, кои са хората около него, какво представлява мястото, където ще се играе и т. н. Неговото първоначално впечатление от общата организация на пространството — архитектурно, сценично и междуличностно — е основополагащо за израждането на цялостния образ на представлението.

В съвременната научна литература е прието всички споменати пространствени отношения — архитектурни, сценични, междуличностни — да бъдат наричани “проксематични” (от proximity — близост, съседство). Понятието е въведено от американския антрополог Едуард Хол. Той е един от основателите на науката проксемика. Според Хол “проксемиката се състои от взаимосвързани изследвания и теории за използването на пространството от човека в резултат на специализирано изучаване на културата”.²⁴ Тази наука се занимава с начините на структуриране на човешкото пространство: вида пространство, разстоянията между лицата, организацията и структурата на дадено здание, стая и пр.

В театъра приложението на проксемиката е в няколко посоки. Тя насочва вниманието към организацията на сградата и използването на архитектурните възможности, към типа проксематични системи и техните съотношения в дадена постановка, към начина, по който се кодират дистанциите между отделните актанги (актьори в роли), предмети, стена-зала, към поведението на индивидите в зависимост от: общото телесно положение, телесната дистанция, телесния контакт, обмена чрез погледи, усещането за топлина, обонянието, силата на гласа и т. н. В случая проксематичното изследване не е просто изучаване на геометрични пропорции, то има и идеологически, психологически, социален, естетически смисъл. Пространствените закони, които действат в на-

пето ежедневие, са валидни и за театъра, доколкото той е мимезис на социални взаимодействия, но на сцената те имат изключително знаков характер.

Хол определя три основни проксе-матични синтактични системи според тяхната подвижност: неподвижни, полу-подвижни, подвижни.

В театъра неподвижни проксе-матични системи обикновено са архитектурната сграда, залата, сценичната площадка и пр. Полуподвижните проксе-матични системи най-често са някои елементи на декора, столовете, осветлението и пр. Подвижните проксе-матични системи се свързват предимно със субектите на общуване, но също и с костюма, грима и реквизита, подвижните елементи на декора и пр. Подвижните системи непрекъснато сегментират проксе-матичния континуум, съставляващ съвкупността от пространствени отношения, създавайки нови връзки и взаимодействия. Според Хол проксе-матичните отношения могат да бъдат: интимни (по-малко от 50 см), персонални (50 см — 1,50 м, най-нормалното състояние е между 1,20 — 1,50 м), социални (1,50 м — 3,50 м), публични (до където може да достигне гласът). Въпреки че тази типология е направена с оглед на разстоянието между общуващите, то е необходимо при прилагането ѝ да се отчита и социално-психологическата нагласа на отделните субекти. В театъра съществуват всички тези типове отношения като единство между физическа и психологическа дистанция между участниците в спектакъла. Специфично за театралната проксе-матика е определянето на тези отношения чрез изучаване на:

- а/ дистанцията между общуващите, оценката на ритъма им;
- б/ погледите, жестовете, несловесната

комуникация; закодирането на разстояния в погледа, в жеста, позата; в/ интонацията, гласа в пространството.

В една модерна театрална сграда, тип сцена-кутия (виж ил.) за еднородни субекти актьор-актьор проксе-матичните отношения най-често са от първите три типа (интимни, персонални, социални). Възможни са обаче отношения и от четвъртия тип (например, актьорът се появява в салона сред зрителите).²⁵ За другите еднородни субекти зрители-зрители отношенията може да са от всичките типове според местоположението им в салона, а също така и в зависимост от организацията на театралното пространство. Разстоянието между отделните участници, каквито са и зрителите (както и при останалите типове проксе-матични отношения в театъра), много често има не само случайно-формален характер, но е възможно да носи определен смисъл.²⁶ За разнородни субекти зрители-актьор отношенията традиционно биват от третия и четвъртия тип, но може и да са от втория и даже от първия тип.²⁷ Тези отношения се обуславят от архитектурата, от образите, от художественото решение. Те могат да се осъществяват в пряк диалог между изпълнителя и публика, могат да бъдат и опосредствани, чрез диалога между действащите лица. Тези отношения се регулират посредством силата на гласа, условностите на грима, жестовете, позицията на тялото и т. н. Отношенията на близост/дистанция между актьор и зрители най-често се оказват решаващи за типа представление като цяло, за жанра, за начина на актьорска игра, за подбора на театралните средства. Например изискването за близост между актьор и зрители на Гротовски е тясно

свързано с концепцията на режисьора за боден театър и оголен актьор.

В театъра има и още един специфичен тип проксе-матични връзки, оказващи влияние върху цялостния ритъм на спектакъла и на отделните му части. Това са връзките между актьор и персонаж. Структурата на театралните системи в голяма степен се определя от този тип отношения. Те могат да бъдат от интимни, където се търси сливане на актьора с персонажа, до публични чрез използване на отчуждаващи техники.²⁸ Този тип връзка оказва влияние и върху степента на сближаване и дистанциране между актьор-актьор, актьор-зрители, зрители-зрители.²⁹

Степента на интимност, персоналност, социалност или публичност на отношенията между субектите в театъра зависи от културните и естетически вкусове на дадена епоха, от вижданията на творците, закодирани в цялостната структура на спектакъла, в мизансцена, в начина на актьорска игра, а също така и в типа архитектурно театрално пространство. От своя страна типът проксе-матична връзка налага своя отпечатък върху функционирането на останалите системи и кодове в театралния спектакъл. Обикновено към проксе-матичните театрални кодове се причисляват и архитектурните кодове, които също регулират пространствени отношения. Нещо повече, твърде често именно тези кодове оказват определящо влияние върху другите кодове в спектакъла. Те в голяма степен обуславят типа проксе-матични връзки, вида кинетични кодове, които се използват, паралингвистичните параметри на произнасяния от актьора текст и т. н. Например хиперболизираните жестове на актьорите през Викторианската епоха са не само въпрос на

ТИП КОД

КАНАЛ

ПРЕДАВАТЕЛ

ВИД
ИНФОРМАЦИОННА
ТРАНСМИСИЯ

ВИД
ЗНАКОВИ
СИСТЕМИ

КИНЕТИЧНИ
СИСТЕМИ

НЕВЕРБАЛЕН

ВИЗУАЛЕН

ФИГУРА

ПРОДЪРЖИТЕЛНА

НЕПРОДЪРЖИТЕЛНА

ТЕАТРАЛНО
ПРОСТРАНСТВО
СЦЕНОГРАФИЯ
ДЕКОР
ОСВЕТЛЕНИЕ
И ДР.

ПРОКСЕМАТИЧНИ
СИСТЕМИ

АКУСТИЧЕН

ФИГУРА

ПРОДЪРЖИТЕЛНА

НЕПРОДЪРЖИТЕЛНА

ШУМ
МУЗИКА

СЦЕНА

ПРОДЪРЖИТЕЛНА

НЕПРОДЪРЖИТЕЛНА

ШУМ
МУЗИКА

ТИП КОД

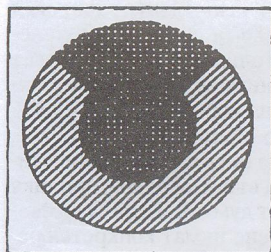
КАНАЛ

ПРЕДАВАТЕЛ

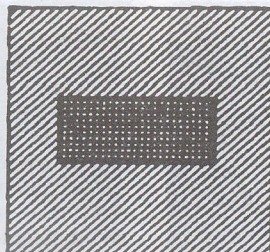
ВИД
ИНФОРМАЦИОННА
ТРАНСМИСИЯ

ВИД
ЗНАКОВИ
СИСТЕМИ

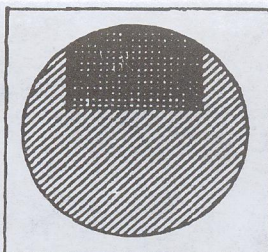
Основни невербални системи в театралния спектакъл
Nonverbale Grunsystemen von Theater-
vorstellungen



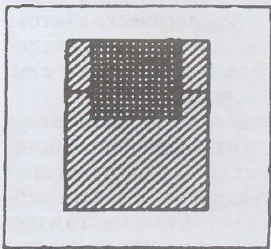
ГРЪЦКИ КЛАСИЧЕСКИ ТЕАТЪР



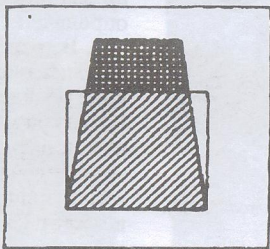
СРЕДНОВЕКОВЕН ТЕАТЪР



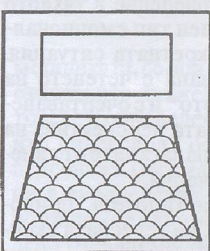
ШЕКСПИРОВ ТЕАТЪР



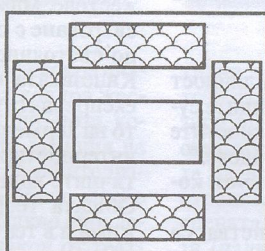
ДВОРЦОВ ТЕАТЪР (17 ВЕК)



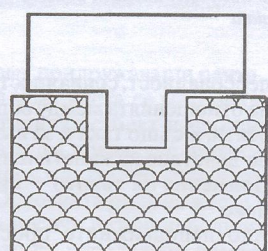
МОДЕРЕН ТЕАТЪР (19, 20 В.)



СЦЕНА - КУТИЯ



СЦЕНА - АРЕНА



ВАДЕНА В ЗАЛАТА
СЦЕНА

културни и естетически предпочитания, но и на информационна необходимост, продиктувана от съответния архитектурен код. Същото важи и за по-голямата сила на гласа, с която актьорът трябва да произнася текста в по-големи пространства и т. н.³⁰ Корелационните правила, които съставят този код се определят най-вече от типа архитектурно пространство³¹ или театрална архитектура, която е предварително фиксирана.

Съществува огромно количество класификации на различните типове театрална архитектура, разбираана като реалното и специално построено за целта място, в което се събират актьори и зрители. В повечето случаи основните критерии биват: — според исторически наложилите се основни архитектурни театрални пространства — гръцки класически театър, средновековен, шекспиров театър, дворецов театър (17 век), модерен театър (19–20 век). (виж ил.);³² — според формата на сцената: кръгла, полукръгла, елипсовидна, квадратна, правоъгълна, многоъгълна и т. н.³³ (виж ил.);

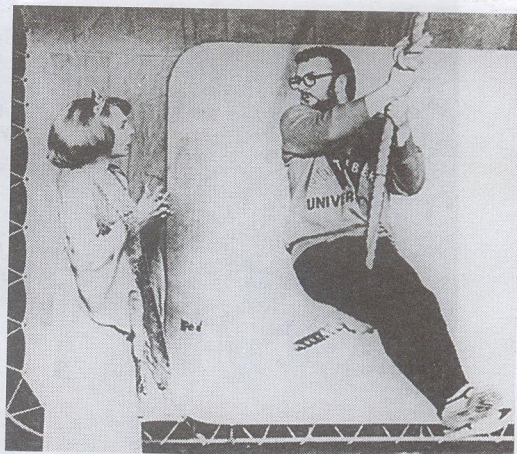
— според взаимното разположение на сцената и зрителските места — амфитеатър, сцена-платформа, сцена-арена, сцена-кутия, вадена в залата сцена и т. н. (виж ил.).

Никоя класификация обаче, разработена досега, не е успяла да обхване разнородностите на театралната архитектура в тяхната цялост. На базата на съществуващите изследвания би могло да се

обобщи, че всички типове театрална архитектура са изградени на принципите на обединяване най-вече на окръжността (предполагамата дотеатрална форма на пространството, в което са се извършвали древните ритуали и обичаи), с правите линии, свързващи и разделящи двете полета на играещите и на гледащите, а също така оформящи определен подходящ зрителски ъгъл и дистанция.

От проксематична гледна точка общата тенденция на еволюиране на театралната архитектура е от подвижни (в дотеатралните действия) през неподвижни (в Древна Гърция, през Ренесанса и т. н.) към полуподвижни пространства (през нашия век). Ако през 19 век неподвижните пространства доминират над полуподвижните, което води до затягане на проксемичните връзки и по-голяма пасивност на зрителя, то модерната тенденция е движение от фиксирано към неформално пространство, съпътствано от стремеж към разхлабване на проксемичните връзки в представлението с цел да се избегне тиранията на архитектуроничната импозантност и нейното естетическо и идеологическо приложение. Това е едно своеобразно връщане към древната традиция на неинституционализирания театър, на театър ad hoc.

Други кодове, налагащи определени проксематични връзки са картинните кодове, които са свързани с типа сцени-



Основни типове театрална архитектура (по М. Пфистер)

Haupttypen von Theaterarchitektur (nach M. Pfister)

Някои видове театрална архитектура — сцена и зрителски места
Theaterarchitekturtypen — Bühne und Zuschauerraum

Сцена от "Хамлет", реж. Ч. Маровиц (1975).
Лондон
Szene aus Hamlet. Regie Ch. Marovitz (1975).
London

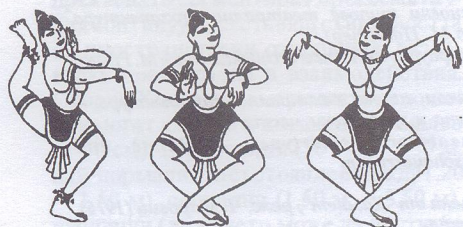
чно пространство и със сценографията, декора, реквизита, грима, костюма. В него може да има всички видове проксематични системи — неподвижни, полуподвижни и подвижни. Сценичното пространство до голяма степен се определя от типа сцена и от архитектурните кодове, но в същото време то се дефинира от драматургията, от сценографското решение, от режисьорската концепция и пр. Това е колкото формално, толкова и съдържателно пространство — място за проявяване на смисъл, където непрекъснато се извършва преход от конкретно към въображаемо. Това пространство може да е натуроподобно, живописно, реално, илюзорно, виртуално³⁴ и т. н. Изграждането на обща типология на сценичните пространства, поради тяхното многообразие е непосилна задача. Един от възможните принципи за класификация в случая е според определен индивидуален режисьорски стил или така наречения идеолект.³⁵

По-обща е типологията на Роман Ингарден, който прави разграничение между "затворени" и "отворени" сценични пространства от гледна точка на типа връзка актьор-публика. Той подчертава, че всъщност сцената винаги е отворена по някакъв начин за зрителя, който може да бъде или зрител (класическа и Шекспирова драма) или участник (древногръцка драма). Според него в историята на развитието на театъра до началото на нашия век, особено с появата на модерния "натуралистичен" театър, се очертава тенденция към затваряне, към изграждане на въображаема "четвърта стена" по думите на Станиславски.³⁶ Необходимо е да се отбе-



Сцена от "Хамлет", реж. С. Беркоф (1980).
Лондон
Szene aus Hamlet. Regie S. Berkoff (1980). London

Позиции от индийския танц Ангахара алата
Bewegungen aus dem indischen Tanz Angahara alata



лежи, че затвореността на сцената е само мнима и може да се говори за степен на отвореност, а също така "затвореност на пространството" не означава задължително "затвореност на представлението".³⁷ В този смисъл разделянето на сценичните пространства на "затворени" и "отворени" е недостатъчно точно, но общият критерий, който се използва в случая за класифициране спрямо начина на осъществяване на връзката между играещите и гледащите би могъл да послужи за по-нататъшни разработки на типовете сценични пространства, където основните положения на съвременните проксематични изследвания биха могли да се окажат твърде полезни.

Патрис Пави предлага класификация според основните стилове и направления в драматургията като: пространствено на класическата трагедия, романтично, натуралистично, символично, експресионистично и пр. пространства. Ученият даже прави характеристика на тези пространства и посочва степента им на абстрактност, символичност, условност, реалистичност и т. н. Той се опитва да определи общата атмосфера и внушения на отделните типове пространства.³⁸ Такова деление има основания, но при него определено се изтъква примата на драматургията, която би следвало да обуслови изграждането на съответния тип сценично пространство. В театралната практика обаче всеки един тип драма би могъл да бъде поставен в нетипичното за нея пространство. (виж. ил. на с.). От проксематична гледна точка е важно да се отбележи, че респаването на театралното пространство, регулирано от архитектурните, картинните и пр. кодове, е определящо за степента на интимност,

персоналност, социалност, публичност на отношенията между общуващите субекти, а също така и за възможностите на действие на кинетичните кодове.³⁹

Движения на тялото — кинетични кодове

Ако неподвижните пространства са свързани предимно с архитектурните кодове, неподвижните и полуподвижните — с картинните кодове, то подвижните пространства се намират в тясна релация с движенията на тялото на актьора по сцената, които се управляват от кинетичните кодове.

Изучаването на кинетичните кодове в спектакъла е твърде сложна задача или цитирайки Пави "нищо за критика и за зрителя не е по-лесно от това да се позове на текста и нищо не е по-трудно, от друга страна, от това да улови някой моментен жест на актьора".⁴⁰ Въпреки трудностите обаче вече има доста натрупан научен материал в тази област.

Изследването на сценичните взаимодействия и преместването на актьора в пространството е близо до проксематиката, но от няколко десетилетия съществува и специална наука — **кинезика**, занимаваща се с комуникацията чрез жестове, мимика, израз на лицето, пози, движения.⁴¹

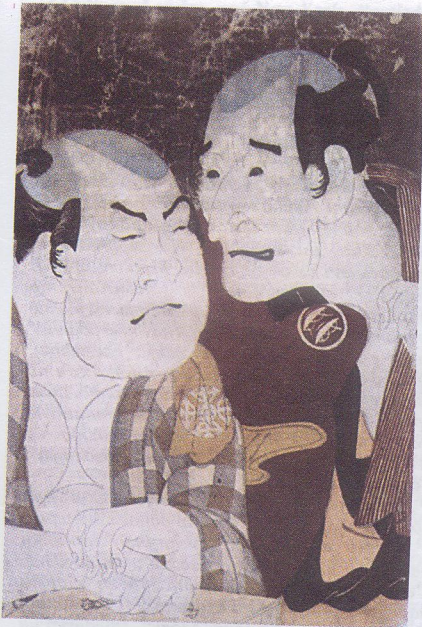
За създател на кинезиката през началото на 60-те години се счита американският антрополог Рей Бърдуисъл.⁴² Според него всяка култура подбира определен брой постоянни единици за движение. По този начин се образуват универсалии, характерни за даден народ или група. Един от примерите на Бърдуисъл за такава културна универсалия е устойчивата система от използваните около 32 изражения на лицето от американците при наличието на общо 20 000 възможни движения. Ученият извежда общата структура на дадена кинетична система от лингвистичния модел. Единиците, съставляващи устойчивите системи от жестове, движения и пр.,

Бърдуисъл нарича кинемии (по аналогия на фонемите). Те са обединени в кинеморфемии, които на свой ред образуват комплексни кинеморфични конструкции (подобни на изреченията).⁴³ Други кинетици като Даниел Стърн, обаче, правят изричната уговорка, че кинетичните единици, въпреки някои, прилики се отличават от думите. Те не са символи⁴⁴ и обикновено нямат конкретен референт и не представляват универсални знаци, свързани например с точно определен тип психологическо състояние. В този смисъл буквалната аналогия между словесен и кинетичен език крие редица опасности.⁴⁵

В театъра кинезиката се прилага за изучаване на ролята на кинетичните системи най-вече за актуализацията на драматургичния текст и на връзката слово-жест. Също така тя има място и при изследването на мизансцена на тялото, на взаимодействието на актьорите на сцената, на значението на системите от жестове, мимика, поведение и тяхното свързване с определен тип емоционално състояние в конкретната ситуация. Кинезиката е свързана с четенето на експресията на тялото⁴⁶ и с очертаването на херменевтичната перспектива на интерпретиране на налаганите от кинетичните кодове значения.

Общата теоретична хипотеза, приложима и в театъра, е, че телесната експресия е закодирана в системи, които са различни за различните култури и различните социални групи и са усвоени от индивидите, принадлежащи на тази култура или група. Разбира се, има и транскултурни мимики и жестове, валидни за по-голям кръг от хора.⁴⁷

Общите кинетични системи се използват и в театъра, но там телесната експресия има своите специфики. Тя може да бъде характерна за една цяла театрална култура, за определено направление или школа или само за даден изпълнител. Например в индийския танцов театър Катакали има специална азбука на жестовете, съставен от 800 мудра или синтактични единици като 64 вида навеждания, 9 движения на глава, 11 погледа и т. н.⁴⁸ Всички експресии на тялото имат фиксиран смисъл за персонажа, емоциите, характера. Аналогична е и танцовата техника при индийския танц Ангахара алата, съставен от комплекс от 108 различни позиции на тялото (виж ил.). В японския театър Кабуки също съществува своеобразна азбука на движенията — три типа ман (бавни движения, близо до земята), одори (живи, подскачащи движения), мие (комбинация от поза и поглед) (виж ил.) и пр. Има специална техника букаери за изразяване на местоположението и емоциите на главния герой чрез определени жестове и движения.⁴⁹ В европейската театрална традиция в значително по-малка степен от театрите на Изтока са били изградени лексикони на кинетичните системи, макар и примери да не липсват. В Елизабетинския театър съществува репертоар от мануални жестове.⁵⁰ Мейерхолд, разработвайки био-



механиката, се опитва да зафиксира пластическите движения и да кодира жестовете в определени позиции-позы, които индексират основната позиция на персонажа. (виж ил.). Невербалните знаци в европейския театър обаче много по-рядко се свързват с някакво определено означение. Затова някои от театралните семиотици предлагат разработването на една по обща концепция за кинетичния дискурс, управляван от глобални синтактични връзки и комплекс от възможни комуникативни функции,⁵¹ както и неговото обвързване с лингвистичния дискурс, доколкото театралният спектакъл обикновено се изгражда върху някаква драматургична основа. В случая се следва логиката за актуализирането на драматургичния текст в театрален чрез използването на определени дейктични и атитюдни маркери, обуславящи значенията на кинетичните знакови системи. Основен проблем е определянето на типа връзка между знаковител и референт в кинетичните знакови системи. Според Ю. Кръстева при жеста като един от основните видове кинетични знаци, субект, обект и практика (интерпретация) са обвързани в индикативна, но не и означаваща връзка.⁵² Индикативният характер на кинетичния знак може да бъде определен като дейктичен, т. е. показващ, че действието се извършва *hic et nunc*⁵³ от името на съответния индивид. Дейктичният жест на актьора, демонстриращ отношението му с останалите присъстващи в дадения момент на сцената елементи, е от огромна важност за осъществяването на връзка между драматургичния текст или сценарий и неговата сценична интерпретация. Дейктичните маркери индикират жестово предметите на словесния дискурс.⁵⁴ В театъра аз-ът на персонажа и *hic et nunc* на драматичния комуникативен контекст са свързани с тялото на актьора и сценичния контекст чрез индикативни жестове, придружаващи речта. В този смисъл чрез жеста се материализира драматичният субект и неговият свят посредством пренасяне на тяхната идентичност в актуално тяло и пространство. Основната роля на жеста на сцената е да посочи интенционалността (наличието на определено намерение и цел) на дадено изказване (вербално или невербално).

В театъра цяла сцена и дори целият текст би могъл да бъде представен от актьорите единствено посредством невербални кинетични средства.⁵⁵ Някои реплики е възможно частично или напълно да бъдат изместени от жеста. Но най-често жестовете са съпътстващи речевия акт, независимо дали се извършват едновременно с произнасянето на текста, или в паузите. Една от важните функции на жеста е да подчертае вида речев акт, който се изпълнява — въпрос, команда, изискване, потвърждение и т. н. В своята теория на речевите актове Джон Остин подчертава, че “ние можем например да предупредим, да заповедаме, да определим, да дадем, да протестираме, да се извиним чрез невербални средства и това са илюкутивни актове”.⁵⁶ В театъра обаче интенционалността на жестовете, изразена в илюкутивния акт, е в тясна връзка с основните атитюдни маркери, заложи в движенията на главата, пръстите, веждите, чрез които се изразява отношението към произнасяното. Чрез тези маркери се определя съответната модалност на жеста.⁵⁷ Според модалността жестовете и мимиките могат да бъдат най-разнообразни: епистемологични (изразяващи знание, незнание), доксатични (означаващи вяра, неверие), деонтични (изискващи разрешение), буломаеични (издаващи желание, нежелание) и пр.⁵⁸ На сцената дейктичните и атитюдните маркери, заложи в жестовете и движенията, може да се проявят както като

Японски гравюри с комбинация от поза и поглед в театър Кабуки
Japanische Holzschnitte mit Kombinationen von Körperstellung und Blick im Kabukitheater

илюстрация на текста, така и в отношението на парадоксална противоположност на словесния дискурс.⁵⁹ Важна характеристика на театралните кинетични системи е, че в тях е закодирано физическото и психологическото състояние на представяното лице, както и отношението на представящия.⁶⁰ Както вече беше отбелязано, кинетичните знаци представляват индексални жестове. По традиция жестовете се възприемат от зрителя като знаци за някаква физиологическа, психологическа или социална мотивация на изобразявания персонаж и като ориентири за причината на определен вид поведение. Театралните кинетични кодове регулират кинетичните знакови системи, които представляват съвкупност от индексални знаци, намиращи се в причинно-следствена връзка с мотивите за действие на героите. В същото време обаче, доколкото са свързани с движещия се и говорещ субект, с мислите, речта, състоянието, целите на изпълнителя в лицето на актьора в роля, театралните жестове имат и иконични функции. Според Розик на сцената актьорът представлява иконичен знак за публиката с черти от поведението, характерни както за него, така и за друг човек, и от друга страна, той е индексален знак, който се съотнася референтно към други типични черти на този друг човек, които актьорът не притежава.⁶¹ Следователно кодирането и разкодирането на значенията, свързани с кинетичните системи, е двойствен по природата знаков процес, който се основава едновременно на иконичното и индексалното съотнасяне между знаковител и референт. Кохерентност на действие на кодовете в театралния спектакъл

Театралният спектакъл представлява една система от системи, управлявана от различни кодове, които обаче би следвало да действат координирано, регулирайки представлението и разкривайки неговия цялостен смисъл. В процеса на коопериране на различните кодове и системи важни моменти са:

– предаването на семантичното съдържание чрез различни типове сигнали;
– семантична и стилистична кохерентност на театралния дискурс във времето, т. е. съгласуване на функционирането на всичките съставляващи го компоненти.

Единството на текста в неговите проксематични, кинетични, сценични, лингвистични, костюмни и други дискурсивни нива зависи от целия процес на транскодификация. Отговорността за кохерентността на спектакъла като цяло носи режисьорът. Но повечето кинетични, проксематични, лингвистични, паралингвистични и пр. послания са заложени в актьора, който е главен мултиканален предавател. Той е основен агент на транскодифициране на сцената, налагащ специфични хистрионични субкодове, които управляват цялото представление и комбинират съобщенията в дискурс.

Напоследък в литературата се използва понятието **вътрешен театрален код**.⁶² Това е единният код, управляващ театралния спектакъл. Ерика Фишер–Лихте апелира към разглеждането на вътрешния театрален код на три нива — като система, като норма и като език. На първо ниво театралният код управлява цялата система от елементи, които по принцип са в наличност в театъра. Чрез него се съгласува координирането на различните знаци и знакови системи, техните комбинации и възможни значения. На нормативно ниво театралният код свързва системата на спектакъла с нормите на конкретното място и историческа епоха, осигурявайки разбирането на значенията от публиката. Например театърът в Древна Гърция се е създавал и възприемал по едни кодове, *commedia dell'arte* — по други, театър Но — по трети и т. н. Като норма театралният код съдържа правила, валидни за цяла група различни и реално осъществени в даден исторически момент спектакли. Третото ниво на действие е свързването на театралния код с езика на точно определен, конкретен спектакъл. В този случай кодът управлява специфичния театрален текст на дадено представление. Посредством понятието **вътрешен театрален код**, от една страна, се акцентира върху значителната обособеност и автономност на театралния код по отношение на общокултурните кодове, които са външни за

театъра. По този начин вниманието се концентрира върху правилата, организиращи спектакъла в единна цялост. Основните невербални системни кодове понякога могат почти изцяло да поемат функциите на вътрешен театрален код.⁶³ От друга страна, този код представлява съвкупност от правила, по които се съгласува функционирането и се осигурява кохерентността на действие на всички останали специфични, неспецифични и смесени вербални и невербални кодове.⁶⁴ Следователно за постигане на целостта на спектакъла и осигуряването на адекватното разкодиране на неговия смисъл е необходимо закодирането на посланията да се извършва както на системно, така и на нормативно и езиково ниво чрез съчетаване на правилата, регулиращи невербалните и вербалните системи в случай, че в представлението се използват такива. В спектакъла *conditio sine qua non* е невербалният език, езикът на пространството и телата. Но в театъра декорът, костюмът, жестът, движението, мимиката, музиката, светлината, от една страна и словото, от друга, понгенциално винаги са взаимозаменяеми. Те са еднакви по сила оръжия и знаци, които съдържат посланията, които човек или повече хора отправят към един човек или повече хора, ако перифразираме прочутото Брехтово определение за театралния жестус.⁶⁵

БЕЛЕЖКИ:

¹ Предложеният текст е част от по-голямо изследване, посветено на изучаването на театралния спектакъл като знакова система

⁴ Artaud, A., *The Theatre and its Double*, John Calder, London, 1985, pp. 68–69

³ Брехт, Б., Бертолд Брехт, С., *Народна Култура*, 1985, т. 4, с. 429–430

⁴ Benjamin, W., *Understanding Brecht*, New York: N. L. B., 1963, p. 22

⁵ Barthes, R., *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 41–42

⁶ Някои паралингвистични елементи не поддържат вербалната комуникация и могат да бъдат класифицирани като невербални. Виж Sebeok, T., *Approach to Semiotics and Ethology*, Hague, Mouton, 1969. В някои случаи понятието "паралингвистични" макар и не съвсем точно се употребява като синоним на "невербални" като се имат пред вид онези елементи, участващи в комуникацията, които съпътстват произнасянето на текста. Виж Грийн, У., "Режисьорски интерпретации на "Макбет" с оглед на използването на невербални (паралингвистични) средства", *Театрален бюлетин*, бр. 3, 1985

⁷ Например подобна е ситуацията при популярния в Русия "Театр одного актёра", в който актьорът изпълнява някакъв авторски текст, даже може и да го чете. Съществуват и различни други форми наречени "театър на словото", (с варианти "театър на звучащото слово", "театър на художественото слово" и т. н.), "литературен театър", "повествователен театър" и т. н., където се дава приоритет на текста. Пример за "повествователен театър" е постановката "Катрин" по Л. Арагон на Антоан Витез. Интересни са наблюденията на П. Пави, който изследвайки взаимодействието между радио и театър изтъква приноса на радиото за създаване на театрални форми и на специална драматургия, в които актьорското присъствие се редуцира единствено до вокално присъствие, до намаляване на визуалните средства в полза на словесните параметри на текста. Ученият дава пример с "О, щастливи дни" на С. Бекет, където героинята постепенно затъва в земята и накрая може само да говори и прави мимикри с лицето си. (Pavis, P., *Theatre at the Crossroads*)



Удар с кинжал—упражнение по биомеханика
Messerschlag—Übung in Biomechanik

Няма сцена от "Ревизор" на Гогол с
Мейерхолд и Гарин. 1926
*Stumme Szene aus Gogols Revisor mit Meyerhold
und Garin. 1926*



of Culture, London and New York, Routledge, 1992, pp. 115–116)

⁸ Примери за чист невербален театър са пантомимните спектакли на Марсел Марсо в Theatre de la Porte-Saint-Martin на или на Жан-Луи Баро. Могат да бъдат споменати и българските опити в тази област на театър "Движение" и "Пантданс", а също така и на нашумелия през 80-те години Московски театър-студия за пластическа драма с главен режисьор Гедрюс Мацкявичюс. В програмите на спектаклите изрично се казва, че това не е нито пантомимен театър нито балет, а театър без думи, в който се използват единствено невербални средства.

⁹ условие, без което не може (лат.)

¹⁰ Гротовский, Е., "Огоянней актер", в кн. Актер в современном театре, Л., ЛГИТМУК, 1989, с. 136 (виж по-долу)

¹¹ Сред по-значимите трудове, посветени на невербалната комуникация могат да бъдат отбелязани тези на: Hall, E., *The Silent Language, Doubleday, New York, 1959*; *The Hidden Dimension, Doubleday, New York, 1966*; Birdwhistell, R., *Expression of the Emotions in Man, New York Univ. Press., 1963*; Watson, O., *Proxemic Behaviour: A Cross Cultural Study, The Hague: Mouton, 1970*; Kinesics and Context, Philadelphia Univ. Press., Ekman, P., *Facial Effect Scoring Technique, New York, Holt, 1971*; Hinde, R., *Non-verbal Communication, Cambridge Univ. Press, 1972*; Efron, D., *Gesture Race and Culture, Hague, Mouton, 1972*; Argyle, M., *Bodily Communication, London, Methuen, 1974*; Key, M., *Paralanguage and Kinesics, Metuchen, NJ: Scarecrow, 1975* и др.

¹² Съществен принос за изучаване на невербалния израз в театъра имат изследванията на Базанов, В., *Сцена XX века, Л. Искусство, 1990*; Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama, London and New York, Methuen, 1980*, pp. 56–87; Aston, E., Savona, G., *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance, London and New York, Routledge, 1991*, pp. 111–120; Pavis, P., "Problems of Semiotics of Gesture", in: *Poetics Today, No. 2–3, 1981*; Pavis, P., *Theatre at the Crossroads of Culture, London and New York, Routledge, 1992* и др.

¹³ Според някои теоретици понятието код има твърде тесен, строго определен комуникативен смисъл на система от конвенционални знаци, чрез които се предава и предава информацията от източника на получателя. (Rey-Debove, J., *Lexique semiotique, Paris, PUF, 1979*, p. 28). В концепциите на други кодът е разбран по-общо като организация, способстваща за формирането на съобщението, а също така и за координирането на отделните елементи на съобщението с цел да бъде предаден определен смисъл. (Martinet, A., *Elements de linguistique generale, Paris: A. Colin, 1967*, p. 25; Jakobson, R., *Essais de linguistique generale, Paris, Seuil, 1963* и др.) В театралната теория е по-правомерно да се говори за кода като нещо по-общо и изменящо се, т. е. като съвкупност от правила, координирации и организиращи съобщението.

¹⁴ Умберто Еко настоява за разграничаването на термините код и код като система, защото тази реторична практика води до редица теоретични недоразумения. Според него такива явления като: а) серия сигнали, управлявани от вътрешни комбинационни закони; б) серия от състояния, схващани като данни; в) серия от възможни поведенчески отговори са С-КОДОВЕ (разбирайки кодове като системи), а правилото, което свързва елементите на тези системи (с-кодове) е код в същинския смисъл. (Еко, У., *Трактат по обща семиотика, "Наука и изкуство", С., 1993*, с. 61–63)

¹⁵ По отношение на цялостната система на театралния спектакъл невербалните системи функционират като подсистеми.

В изложението, доколкото се разглеждат единствено тези подсистеми, за по-кратко ще бъдат наричани системи.

¹⁶ Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London, 1980*, pp. 52–53

¹⁷ Ibid., pp. 57–62

¹⁸ Elam, K., Ibid., pp. 55, 57. Съгласно класификацията на Елам културните кодове и съответните им театрални субкодове биват: системни, лингвистични, жанрово-интертекстуални, текстуално-структурни, формално-представящи, епистемологични, естетически, логически, поведенческо-етически, идеологически, психологически, исторически. (Ibid. pp. 57–62) Системните кодове са сред най-основните корелационни правила, обуславящи значението на театралния спектакъл като цяло. Под системни кодове в театралната семиотика се разбират онези кодове, които управляват основните невербални театрални системи и осигуряват връзката помежду им. Понятието е различно от с-кодовете, за които говори Умберто Еко, правейки разграничение между код и система от общо семиотична гледна точка. (Виж по-горе.)

¹⁹ Elam, K., Ibid., p. 57, Aston, E., Savona, G., Op. cit., pp. 111–117

²⁰ Elam, K., Op. cit., pp. 56, 62–78; Aston, E., Savona, G., Op. cit., p. 111

²¹ Пави, П., *Словарь театра, М., Прогресс, 1991*, с. 144

²² Брук, П., *Пустое пространство, Прогресс, М., 1976*, с. 35

²³ По въпроса за необходимите и достатъчни условия и предпоставки за съществуването на театъра и на театралната ситуация виж Браунек, М., *Театърът в XX век, сп. Гестус, No. 1, 2, 1990*, с. 219–241

²⁴ Hall, E., *The Hidden Dimension, 1966*, p. 1

²⁵ Такъв тип публичност на отношенията е закодиран в спектакъла "Диктатура на съвестта" от М. Шаптров в постановката на М. Захаров. Един от героите, изпълнен от О. Янковски, се намира в зрителната зала и играе ролята на страничен наблюдател по отношение на останалите герои.

²⁶ Например в театър "Таганка" възможностите за трансформация на театралното пространство обуславят различен тип отношения не само между намиращите се на сцената и в залата, но и между самите зрители, които могат да бъдат както по-събрани (сцена-арена), така и по-раздалечени (сцена-кутия) един от друг, в зависимост от търсените художествени внушения. С различни варианти на разполагане на зрителските места е например и проектът на Е. Гуравски за "Театър на 13-те реда" в Ополена Гротовски, построен 1959. (Базанов, В., *Цит. съч.*, с. 160–161) Използването на различен тип проксематични връзки между зрители-зрители (както и актьор-актьор и зрители-актьор) се налага съобразно съответната режисьорска концепция и свързана задача на дадена постановка.

²⁷ Към персоналност между актьор и зрители клонят проксематичните отношения в различни форми на камерния театър. В експериментите на Й. Гротовски през различните етапи на неговата дейност (виж Спасова, Й., *Между Дионис и Христос, сп. Театър, 1990*, No. 11/12, с. 4–5) се търси интимността, физическа и духовна, между актьор и зрители. Според режисьора от всички изкуства най-вече в театъра е възможна непосредствената връзка, раждаща се спонтанно между живи същества, затова никога не трябва да отделя зрителя от принадлежащия се в жертва актьор: нека той да застане лице в лице с актьора, нека да усети неговия дъх и неговата пот. (Гротовский, Е., *Цит. съч.*, с. 136) В спектакъла на Гротовски "Кордиан" – Ю. Словаки в Театър-лаборатория във Вроцлав (1962) действието се развива в клиника за

душевноболни. Зрителските столове (съвсем малко на брой) са пръснати на различна височина сред болничните легла, където играят актьорите. Когато столовете се заемат от част от публиката, то останалите зрители са принудени да седнат по болничните легла. По този начин се размива границата между играещи и гледащи. В случаите на интимност комуникацията се осъществява не само по зрителни, но по олфакторни (чрез обонянето) и тактилни (посредством допир) канали. Специално върху търсенята на различни типове проксематични връзки между актьори и публика са насочени и експериментите на Ричард Шехнер с нийоркската театрална трупа на "Пърформанс груп" през края на 60-те години. Schechner, R., *Public Domain, New York: Bobbs Merrill, 1969*; *Environmental Theatre, New York, 1973*

²⁸ Най-често даваните примери в театралната наука за типа отношения актьор-персонаж са с режисьорските системи на Станиславски и съответно на Брехт. Първият търси близост, интимност между актьор и персонаж, вторият в своя епичен театър предпоставя дистанцията между актьор и персонаж, налагаща по-голяма социалност и публичност на проксематичните връзки.

²⁹ Например, близостта между актьор и персонаж при Станиславски би следвало да "съкси" съществуващата дистанция между актьори и публика и да доведе до по-голяма интимност и психологическа близост между изпълнител и зрител, докато при Брехт отношенията между субектите, намиращи се от двете страни на рампата, са определено социално-публични и във физически, и в психологически план. И в двата случая типа проксематични връзки зависи не толкова от физическата дистанция, колкото от отношението към представяното и социално-психологическата нагласа на участниците.

³⁰ В този смисъл цялата историческа еволюция в театъра може да бъде видяна макар и твърде едностранчиво като еволюция на пространствено-архитектурните отношения както е във фундаменталния труд на Алардасис Никол "Развитието на театъра" (Nicoll, A., *The Development of Theatre, G. Harrar, 1966*, изданието е с 278 илюстрации, повечето от които са на театрални сгради). Авторът проследява европейската театрална история от Древна Гърция до средата на XX век, излагайки своите аргументни в полза на тезата, че всеки нов етап в развитието на това изкуство до голяма степен е свързан с промяна в архитектурното пространство, съпътствана от промяна във всички останали елементи на театъра. Подобен принцип на периодизация използва и Ричард Саудърн в книгата си *The Seven Ages of Theatre (Седемте епохи на театъра)*, Southern, R., London, Faber and Faber, 1968

³¹ Архитектурното пространство е в тясна връзка с театралното пространство, въпреки, че двете понятия не се покриват изцяло. Според Пави театралното пространство е мястото, където се намират актьорите и публиката. Това е най-общото понятие от всички останали като драматично, сценично, игрово, текстово и пр. пространство в театъра. В него всички тези пространства се съединяват (Пави, П., *Цит. съч.*, 1991, с. 258). Театралното пространство се създава както с помощта на определена архитектура така и от дадено въздействие за света и от самите актьори в процеса на игра. Терминът архитектурно пространство е по-тесен от театрално пространство, защото при някои по-ранни, както и при съвременни театрални форми ad hoc: хепънинг, театър на откриващата среда, невидим театър и пр. е възможно

пространството да е нефиксирано, т. е. да отсъства каквато и да било архитектура.

³² Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge Univ. Press, 1993, pp. 19–22

³³ Griffiths, T., *Stagecraft*, London: Phaidon Press, 1992, pp. 12–15

³⁴ Langer, S., *Feeling and Form*, New York: Scribner's, 1953

³⁵ Подобен опит е направен в Cole, T., Krich Chino, H., (eds.) *Directors on Directing*, New York: Bobbs Merrill, 1963 pp. 3–77

³⁶ Ingarden, R., *The Literary Work of Art*, Northern Univ. Press, Evanston, 1973, p. 383, 384.

Подобно разглеждане на типове отворени и затворени пространствено-временни форми в исторически план прави и М. Пфистер (Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge Univ. Press, 1993, pp. 252–256

³⁷ Въпреки че не е достатъчно популярно, твърде оригинално е разграничението, което прави У. Еко между понятията "отворен" и "затворен" по отношение на текста. Според него текстът, "отворен" за всякакви възможни интерпретации, е практически затворен, а за "отворен" може да смята онзи текст, който не можеш да използваш както си искаш, но така както самият текст ти диктува. (Eco, U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, London: Hutchinson, 1981, pp. 8, 19) В случая става дума, обратно на общоприетата теза, която ползва и Ингарден, за това, че художествената творба е по-скоро винаги затворена до някаква степен и нейната отвореност се увеличава със стесняването на зрителския хоризонт, т. е. връзката е обратно пропорционална. Прилагайки тази теза спрямо влиянието на картинните кодове върху отвореността на представлението, се получава, че представлението ще бъде по-отворено за зрителя при по-затегнати проксематични връзки (по-затворено пространство), диктуващи определен тип интерпретации и помагачи му да вникне по-добре в смисъла на представяното и практичките затворено за зрителя, ако тези връзки са разслабени (по-отворено пространство) и създават предпоставки за невярно и неточно разкодиране на посланията, т. е. колкото и парадоксално да звучи, то Елизабетинското представление при по-отворено пространство е по-затворено за зрителя, а натуралистичното представление е по-отворено за зрителя, поради наличието на четвърта стена. В случая е ясно, че У. Еко говори за отвореността като подсиуряване на необходимата степен на валидност на зрителската интерпретация и постигане на по-голяма адекватност между представяно и възприето. Разглежданата тук опозиция отворено/затворено е в тясна връзка с осъществяването на фатическата функция на знаковите системи, т. е. на функцията, която държи канала отворен.

³⁸ Пави, П., Цит. съч., с. 264

³⁹ Известен в историята на театъра е протестът на Адолф Апиа, който е един от първите театрални дизайнери, повели борба срещу наложилата се за дълго време илюзорно-живописна традиция на рисуваните декори. Творецът се възмущава, че нито едно движение от актьорската партитура не може да бъде в жизнена връзка с предмет, нарисуван върху парче платно. (Bentley, E., (ed.), *The Theory of the Modern Stage*, Harmondsworth: Penguin, 1968, p. 31)

⁴⁰ Ravis, P., "Problems of Semiology of Theatrical Gesture", *Poetics Today*, 2–3, 1981, p. 65

⁴¹ Изследването на движенията е обект на отдавнашен научен интерес. Особено значение за изработване на човекието поведение имат разработките на учение-бихейвиористи като Е. Торндайк, Дж. Уотсън, Б. Скинър, К. Хал, Е. Толмън и др. Също трудовете на К.

Бюлер, М. Критчли, Л. Клегс, Дж. Енгъл, Т. Педерит и др. дават значителен тласък в развитието на науките, занимаващи се с теория на израза, мимиката, движенията, жестовете и изобико на невербалното поведение на човека (виж по-горе).

⁴² Birdwhistell, R., *Expression of the Emotions in Man; Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Communication*, Harmondsworth: Penguin, 1971

⁴³ Birdwhistell, R., *Kinesics and Context*, 1971

⁴⁴ Stern, D., "On Kinesic Analysis", *The Drama Review*, 1973, No. 17, p. 117

⁴⁵ Виж критиката на Ю. Кръстева за прекаления "лингвистичизъм" на кинетичната теория. (Krsteva, J., *Semiotique: Recherches pour une semanalyse*, Paris: Seuil, 1968)

⁴⁶ Тадеуш Ковзан определя съвкупността от мимики, жестове и движения като експресия на тялото. Kowzan, T., "The Sign in the Theatre", *Diogenes*, 1968, No. 61, p. 73

⁴⁷ Ефрон е един от първите изследователи на кинетичните системи, използвани от италианци и евреи в САЩ, които съставя подробни жестови и двигателни лексикони, илюстрирани със съответните скици. (Efron, D., *Op. cit.*, 1972) Други учени, работещи в тази област, са Н. Фридман, С. Хофман, Дж. Мал, А. Волфганг, М. Коен и др.

⁴⁸ Ikegami, Y., "Stratificational Analysis of the Hands Gestures in Indian classical Dances", *Semiotica*, 1971, IV, pp. 365–391

⁴⁹ Toita, Y., Yoshida, Ch., Kabuki, Hoikusha Publ. Co., Osaka, Japan, 1984, pp. 10–11

⁵⁰ Joseph, B., *Elizabethan Acting*, London: OUP, 1951

⁵¹ Elam, K., *Op. cit.*, p. 71

⁵² Krsteva, J., *Op. cit.*, 1968, p. 95

⁵³ тук и сега (лат.)

⁵⁴ По принцип кинетичните кодове са тясно обвързани с лингвистичните кодове. В комуникативната теория на Мийд жестовете и мимиките имат определено звукоподражателно начало (Mead, G., *Mind, Self and Society*, New York: Karger, 1960). Те могат да вършат от съпътстващи речта жестове, до напълно заместващи я (както е при пантомимата), но при всички положения се намират в диалектическа връзка с вербалния език. Последното според учение се обуславя от спецификите на комуникативната ситуация особено при проговаряне в ранна детска възраст посредством имитация и уподобяване. Виж Райнов, В., *Символното поведение на човека*, С., БАН, 1993, с. 13–14

⁵⁵ Интересен опит за представяне на словесни текстове чрез невербални средства е направен от Г. Мауцвичюс в спектакъла, озаглавен с финалния стих на 23-ти сонет на Шекспир "Да слушаш със очи..." (1987). За основа на сценария са послужили няколко сонета. Текстове на използваните сонети са написани в програмата, а актьорите предават техния смисъл посредством езика на тялото.

⁵⁶ Austin, J., *How to Do Things with Words*, London: OUP, 1962, p. 119. Според речевата теория на Остин, Сърл, Грайс и др. речевият акт представлява единство от локутивен (самото изговаряне на изречението), илокутивен (действието, което се извършва в изречението — обещание, заповед, молба и пр.) и перлокутивен (ефекта, който има върху слушателя) акт.

⁵⁷ Носителите на подобни функции, каквито притежават повечето съпътстващи речта жестове в езика, са модалните глаголи "мога", "трябва", "искам".

⁵⁸ Elam, K., *Op. cit.*, pp. 76, 189

⁵⁹ Легендарен е примерът с парадоксалния жест, който прави Михаил Чехов като Хлестаков, говорейки колко е голяма динята и в същото време рисувайки с жест съвсем мъничко кръгче. По този начин на основата на противоречието между смисъла на жеста и текста се засилва ироничното отношение

към персонажа. Друг пример за контраст между думи и цялостно поведение, водещ до комичен ефект, е често повтарящата се ситуация, заложена от Бекет в пиесата му в "Очакване на Годо", когато героите казват, че си тръгват, а продължават да стоят. И в двата случая има смесване на два типа дискурси — вербален и невербален по принципа на парадокса.

⁶⁰ В книгата си "За техниката на актьора" М. Чехов пише по повод на жестовете, чрез които могат да бъдат изразявани както физически така и душевни състояния: "Жестовете говорят за желанията (волята)... Ние извършваме в душата си тези жестове, скрити в словесните изрази... Природата на душевния жест е същата както и на физическия, с тази разлика, че единият жест има общ характер и се извършва невидимо в душевната сфера, а другият, физическият, има частен характер и се изпълнява видимо, във физическата сфера... В тях (душевните жестове — Й. С.) невидимо жестикулира нашата душа. Това са ПСИХОЛОГИЧЕСКИ ЖЕСТОВЕ." (Чехов, М. Об изкуството актера, М., Искусство, т. 2., 1986, с. 203–204) Според руския актьор жестовете на сцената трябва да имат общ характер и да бъдат психологически, което се постига чрез автотренинг. Чехов отделя значително място на ролята, която изразяват жестовете в сценичното творчество. Той подчертава, че прилагането на психологическия жест в процеса на подготовка на ролята е възможно в няколко посоки: а) за усвояване на образа на ролята като цяло; б) за отделни моменти от ролята; в) за отделни сцени; г) за овладяване на атмосферата; д) при работа над текста. (Пак там, с. 206–226)

⁶¹ Rozić, E., "Theatre Notation: Possible and Impossible", In Kowal, D., O'Connell, D., Posner, R., (eds), *Signs for Time: Notation and Transcription of Movements, Code*, Tubingen: Narr, 1995

⁶² Fischer-Lichte, E., *The Semiotics of Theatre*, Indiana Univ. Press: Bloomington, 1992, p. 10

⁶³ Показателен в това отношение е анализът на У. Грийн на две постановки на "Макбет" от началото на 70-те, в които при сравнително малки промени в текста режисьорите прокарват своите идеи и изграждат цялостния смисъл на спектаклите си предимно чрез използване на невербални средства. (Грийн, У., Цит. съч., с. 46–51)

⁶⁴ В същата статия Грийн изказва съмнение в това, че такъв тип антигероическа политическа трактовка на Шекспировия "Макбет", каквато правят режисьорите Гил и Кан, може да бъде изразено само чрез невербални средства без промени във вербалните кодове. В случая както беше отбелязано невербалните кодове почти изцяло са поели функцията на вътрешен театрален код вместо да бъдат потърсени по-тесни връзки с прочутия текст, което според Грийн е довело до липсата на масов успех на постановките, въпреки тяхната изключителна актуалност. (Грийн, У., Цит. съч., с. 51)

⁶⁵ Брехт, Б., Цит. съч., с. 255–256

