

Изкуство в едски
ЧЕТЕНИЯ

2008



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Институт за
изкуствознание

АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО И ВЪЗГЛЕДИТЕ ЗА НЕГО¹

Йоана Спасова-Дикова

Клоуни, палячовци, шутове, циркаджии, шмекери, слуги на Сатаната, дяволски изчадия, жреци, шамани, идоли, кумири, звезди — това са само малка част от всевъзможните определения, давани за актьорите, които са радвали или разплаквали, възхищавали или възмущавали съвременниците си през вековете. Пътят е нелек и трънлив. Освен превъзносящо-метафоричните или пък неутралните научни дефиниции, битуват и немалко иронични, дори крайно негативни изказвания за актьорското изкуство. Например Ги Бештел и Жан-Клод Карьер заявяват, че актьорите са най-близко до животните, защото, ако бъдат смъкнати прекрасните, пищни костюми, отдолу ще се оголи животното². За мнозина актьорите са неуспели писатели, които цял живот се занимават с повтаряне на текстовете на други хора. Актьорите пък от своя страна смятат, че пишещите за театър са неуспели актьори. Платон ги гони от своята идеална държава³, а според Дидро „актьорите са способни да играят всеки характер, именно затова, че те самите са напълно лишени от него“⁴.

Всъщност такъв род презрително отношение се базира върху някои основни характеристики на актьорското изкуство, което действително е свързано както със славата, блясъка, суетата, шума, лицемерието, лъжата, така и с първичните инстинкти, интуицията, тъмните, животинските и дяволските страни на човешката природа. Също така повтарянето на вече случили се, написани и казани неща е същностна черта на това миметично, възпроизвеждащо изкуство. В случая е необходимо да се отбележи, че всички изказвания — независимо дали са негативни или позитивни — биха могли да се окажат от огромно значение, защото една от най-важните му характеристики е, че изкуството на актьора е неуловимо. То се случва и остава само в спомените на очевидците. Или изчезва завинаги, или в най-добрия случай частично се съхранява в писани текстове, портрети, карикатури, снимки, видео. Тази нетрайност изключително затруднява теоретизирането по повод не само на това, но и на всяко сценично изкуство.

Умберто Еко напълно справедливо отбелязва, че в историята на европейския театър отсъства каквато и да било теория на спектакъла като цяло чак до средата на XIX век, като изключим беглите забележки на Аристотел в „Поетика“ и „Реторика“ и по-късно на Дидро в неговия прочут „Парадокс за актьора“⁵. Бих добавила, че такава теория няма по отношение на актьорското изкуство и до ден-днешен. В писането за актьорско изкуство не може да се каже, че има дори някакви по-систематизирано изложени възгледи до появата на режисьора в средата на XIX век, извън вече споменатите съчинения на Аристотел и Дидро, освен няколкото твърде ограничени на брой текстове като указанията на Цицерон

за ораторското изкуство, а по-късно — записките на италианските *Commedia dell'arte* артисти, коментарите на Шекспир и Молиер, както и нормативите на Гюте, някои мемоари и спомени от XVIII и началото на XIX век, събрани в доста изчерпателната антология от Тоби Кол и Хелън Шиной „Актьори за актьорската игра: теории, техники и практики на великите актьори по света“⁶.

Всъщност до XV век практически няма специални текстове по теория на актьорското изкуство не само в Европа, но и в световен мащаб. Един от първите запазени трактати по актьорско майсторство в човешката история е „Предание за цвета на стила“ (1400-1402) — Fushi kaden, на прочутия японски актьор Дзеами Мотокио (1363-1443), син на Канъами (1333-1384) — създателя на театър Но. Това е и първото толкова задълбочено и пространно съчинение, писано от актьор за неговото изкуство⁷.

Повечето от писмените свидетелства, занимаващи се с въпросите на актьорското изкуство, представляват изказвания за определени аспекти на сценичната игра, същността на театъра, личността на актьора и пр. В този смисъл е трудно да се говори за съществуването на някакви стройни теории или научни парадигми. По-скоро става дума за отделни личностни възгледи, които само понякога са емблематични за дадена школа, а още по-рядко са актуални за по-дълъг период от време. Всъщност тази празнина е оправдана, доколкото дълги години теоретичната мисъл в много по-голяма степен е била ориентирана към драмата, към словесните, а не перформативни аспекти на театъра.

Типове възгледи за актьорското изкуство

Обикновено новаторството до епохата на Просвещението се е зараждало първо на сцената и чак след това е формулирано в текстове или теории. Например Аристотеловите възгледи или тези на Дидро са по-скоро следствие от наблюдение и описание на вече създадени и съществуващи актьорски практики. Едва в края на XIX век с раждането на режисьора теоретичните възгледи започват по-често да се разработват преди или едновременно със своите сценични реализации.

Ако бъде направен опит за класифициране на възгледите за актьорското изкуство, би могло да се забележи, че според своите цели, задачи, епоха те имат няколко основни разновидности. От гледна точка на връзката теория-практика най-разпространени са онези, които обясняват технологията и механизмите на сценично творчество, характерни за даден период. Те имат или мемоарен характер и най-често са писани от театралните творци, или са излезли от перото на историците и условно биха могли да бъдат наречени *дескриптивни*. Друга категория са даващите рецепти какво би следвало да прави актьорът, за да постигне по-добри резултати. Този род текстове нерядко принадлежат на самите актьори, но обикновено са изкомпилирани от театрални критици, теоретици, а след средата на XIX век много често и от режисьори. Те в голяма степен носят *нормативен* дух. Съществува още един вид, да ги назовем *перформативни* виж-

дания за актьорското изкуство, свързани с дейността на такива театрални центрове, създадени през 70-те, 80-те години на ХХ век, като Международен център за театрални изследвания на Питър Брук, Международна школа по театрална антропология на Еуженио Барба, Работен център на Йежи Гротовски и Томас Ричардс и др. или пък с новите експерименти в областта на психодрамата. В известен смисъл театралните саморефлексии на Шекспир (напр. в „Хамлет“) или на Молиер (напр. в „Импровизации във Версай“), където в текстовете имплицитно се съдържат възгледите на великите драматурзи за актьорското изкуство, въпреки своята нормативност, съдържат и перформативна компонента. Всъщност обикновено изказванията на театралите са комплекс от дескриптивни, нормативни и перформативни виждания.

ДЕСКРИПТИВНИ ВЪЗГЛЕДИ

ПРАКТИКА



ТЕОРИЯ

НОРМАТИВНИ ВЪЗГЛЕДИ

ТЕОРИЯ



ПРАКТИКА

ПЕРФОРМАТИВНИ ВЪЗГЛЕДИ

ПРАКТИКА



ТЕОРИЯ

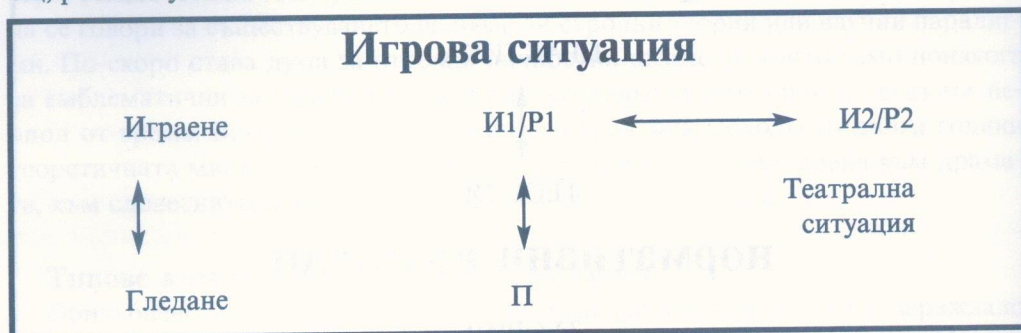
Типове възгледи за актьорското изкуство

Играещият актьор като част от театралното действие

Съвременните възгледи за актьорско изкуство неизбежно са насочени към неговото разглеждане не като нещо самостоятелно съществуващо, а като неразделна част от театралното действие и театралния спектакъл. Често определения за това „Какво е театър?“ рамкират същността на актьорското изкуство, което е в сърцевината на театъра.

Като пример за една от най-популярните такива дефиниции би могъл да бъде даден първият пасаж от „Празното пространство“ на Питър Брук: „Бих могъл да взема кое да е празно пространство и да го нарека гола сцена. Някой преминава през това празно пространство, докато друг го наблюдава, и това е всичко необходимо за началото на едно театрално действие.“⁸ Съгласно това определение театралното действие, респективно актьорската игра е вид движение на човек през дадено пространство пред очите на някой гледащ. Според видния британски режисьор задължителните елементи са субект, движение, пространство, зрител. В известната дефиниция на Брук обаче липсва един важен театрален елемент, а именно ролята.

За теоретика Манфред Браунек пък именно ролята е един от най-важните елементи в театъра. В предговора към книгата „Театърът на XX век“ той пише, че „театърът се развива в диалектиката на играене и гледане“ и представя структурата на театралното действие като проста интеракционна връзка между играещ, роля и публика⁹.



И – играещ

Р – роля, предложена литературно или спонтанно развита в самата игрова ситуация

П – публика

Структура на театралното действие по Браунек

В случая е важно, че актьорското изкуство е представено едновременно като играене и гледане, т.е. **взаимо-действие**. Също така Браунек е категоричен, че в театъра се изобразява друг човек. Следователно взаимодействието не е директно, а посредством някаква роля.

Всъщност с малки изключения вижданията за актьорското изкуство неминуемо акцентират върху неговата свързаност с драматургичния текст (ролята), което лежи в основата на повечето актьорски теории от древността до днес. Нерядко се смята, че работата на актьора се състои именно в представянето на авторския текст „максимално достоверно“.

Играещият актьор представлява комплексна знакова система, включваща много елементи, които са знаци сами по себе си. Той едновременно с това произвежда знаци. Според видния семиотик Чарлз Пърс човекът по принцип е знак,

създаващ знаци¹⁰. От една страна, актьорът, претендирайки да бъде някой друг (лъжливо, изиграно Аз), е знак на знака за зрителя. От друга страна, той сам по себе си (истинско Аз) със своята физика, менталност, поведение също е знак за знака. Актьорът е едновременно иконичен и индексален знак¹¹. Играещият актьор на сцената винаги представя някого друго. Даже в случая, когато участва в хепънинг и извършва действия от свое име намерението на играещия е да предаде някакви значения в рамките на определена организирана структура¹², т.е. отново става дума за специфична ситуация на ролева игра.

Задачата на актьора обаче далеч не се състои просто в това да демонстрира референта на драматургичния текст или сценарий за зрителя. Кър Елам е изключително прав като твърди, че играещият актьор във всички случаи е нещо повече от празен съд, чакаш да бъде напълнен с илокутивното вино на драматурга¹³.

Мнозина са против теорията за актуализирания референт, взет от реалността на драмата¹⁴. Въпреки че зрителят на практика много често приема знака за реален (актуализиран) референт, от теоретична гледна точка последното се дължи на референциалната илюзия. Референтът на всеки театрален знак по същността си е мним. Играещият актьор може да „покаже“ не референта (фикционалния герой), а само неговото означаващо, т.е. себе си в тази роля. На зрителя може само да му се струва, че наблюдава умирация Хамлет. Всъщност той гледа актьора, симулиращ умиране.

Бърт Стейтс в книгата си „Големи сметки в малки помещения. Към феноменологията на театъра“¹⁵ разглежда основните ролеви отношения в театъра, като поставя специален акцент върху зрителя. Ученият полага върху направеното от Велтруски разделение между фикционалния свят на пиесата и света на театъра, от една страна, и феноменологичното определяне на субектите на дискурса в духа на речевите теории като говорещ (Аз), този, на когото се говори (Ти), и този, за когото се говори (Той). Стейтс предлага съответното класифициране на събитията на игрово (театрално) и пресъздавано (драматургично), където драматургичният персонаж, другите персонажи и собствената личност и отсъстващите персонажи или събития поемат функцията на Аз, Ти и Той/Тя/То в света на пиесата, а актьорът, публиката и драматургичният персонаж респективно се съотнасят към Аз, Ти и Той/Тя/То в света на театъра¹⁶.

Театър (игрово събитие)

Пиеса (пресъздавано събитие)

Актьор	= Аз	= Персонаж
Публика	= Ти	= Други персонажи или собствената личност
Персонаж	= Той/Тя/То	= Отсъстващ персонаж и събития

Ролеви отношения в театъра по Стейтс

Отгук Стейтс предлага три актьорски ролеви модела:

Аз (актьор)	=	Себе-изразяващ модел
Ти (публика)	=	Метод на колабориране
Той (персонаж)	=	Представящ модел

Актьорски ролеви модели по Стейтс

Двата емблематични примера, които дава Стейтс за различни типове актьорска интерпретация, са Сара Бернар (себе-изразяващ модел) и Елеонора Дузе (представящ модел)¹⁷. В първия случай става дума за актриса, която винаги играе себе си и възхищава публиката с художественото си майсторство и изразяването на своя темперамент, без да се стреми да се скрива зад образа и да създава референциални илюзии. Във втория случай актрисата се разтваря в образа, сякаш „става” персонажът (тези актьори са известни като трансформационни, преобразяващи се до неузнаваемост). Ролевите модели на игра могат да бъдат различни както в отделните спектакли с участието на един и същи актьор, така и в рамките на едно представление.

В този контекст от теоретична гледна точка е по-коректно да се говори за конкуриращи се референти и за различни степени на постигане на референциална илюзия по време на публична рецепция, при това с оглед на всеки конкретен момент и спектакъл, а не за интересубективно взаимодействие, между живия актьор и фантома на персонажа, при което актьорът заема мястото на героя или обратното. Предложената на зрителя от актьора динамична образна структура той доизгражда в акта на възприятие. Би могло да се отбележи, че на това ниво на анализ е по-добре да се използва терминът роля, индикиращ една по-свободно зададена знакова структура, а не персонаж, произведение, творба, образ, герой и пр., които обозначават по-завършени цялости¹⁸.

В този смисъл основното предимство на класификацията на Стейтс е, че в нея се говори и за трети възможен тип интерпретация, а именно на колабориране, търсеца участието на публиката, както е например при репликите *a parte* или на играта *a la* Брехт или Хандке, където актьор, персонаж и публика се обвързват в една по-активна комуникативна връзка още на нивото на драматургичния текст. Разбира се, изброените три модела на актьорска презентация могат да съществуват и едновременно в дадено представление.

При всички случаи играещият актьор е и референт, който се приема за знак в процеса на семиотизация, и знак, който се приема за референт, благодарение на референциалната илюзия. Той е част от сложна знакова система, свързана с няколко различни конкуриращи се референта.

Актьорски образни системи

Засега няма консенсус кои точно са тези референти. Някои теоретици ги

определят като два — „малката Клерон” и „великата Агрипина” (според Дидро)¹⁹. Но те биха могли да бъдат и повече.

Актьорът Михаил Чехов говори, че съзнанието на актьора е разделено на три части — висше или творческо съзнание, всекидневно съзнание (здрав разум) и съзнание за цялото на образа (ролята)²⁰. Чехов пише: „В моменти на вдъхновение актьор и образ се сливат и тогава актьорът се чувства като триединно същество: първо като свободен творец с издигнато и чисто съзнание, второ като човек, чието тяло и душа са обладани от образа, създаден от неговото въображение, и трето като образ, роден от самия него, който живее и действа в неговото тяло и душа.”²¹ От една страна, има роля, която е интровертирана в съзнанието и въображението на играещия, а от друга страна, играещият се разделя на творещ и сътворен. Актьорът има взаимоотношения със самия себе си и с представата си за героя, доколкото е страничен организатор на целия процес. Всяко действие, извършено в състояние на психологическа и физическа идентичност на създаващ и създавано, се случва в динамиката на раздвояване, разделяне и сливане. В театъра присъствието на зрителя още повече усложнява ситуацията в сравнение с киното например, доколкото реципиентът е отчуждаващ фактор за актьора по време на творческия процес.

Дистанцията между елементите, включени в структурата на образа, може да е по-голяма или по-малка, но дори когато се говори за пълна идентификация, по-скоро става дума за скъсяване на дистанцията дори и в образната система на Станиславски, който смята, че пътят на актьора към превъплъщението е чрез търсене и намиране на общи точки между себе си и героя. Това е своеобразно „ашладисване”, проникване на „куршум в дънера” до постигане на симбиозата актьор-роля, в нейните различни ипостаси, които Станиславски според случая нарича „аз в предлаганите/предполаганите обстоятелства”, „актьор-роля”, „актьор-критик”, „актьор-творец”, „актьор-образ”²².

При Мейерхолд, за разлика от идентификационните модели, какъвто е този на Станиславски, във връзката между актьора и персонажа се разчита на естетическата дистанция, при която актьорът изгражда паралелно две различни маски — тази на образа, която се конструира около някакъв архетип и свръхчовешко Аз и индивидуално намерената ексцентрична актьорска маска на базата на неговото амплоа. Актьорът непрекъснато „влиза” и „излиза” от тези две маски, а цялостният образ се конструира от зрителя²³.

В Брехтовата система актьорът не преодолява съществуващата дистанция. Той дори трябва да я направи още по-очевидна чрез „ефекта на отчуждение” (*Verfremdungseffekt*), като последователно демонстрира (показва) героя на зрителя, след което го коментира „отстрани”, изказвайки определено отношение чрез думи или действия (гестус), или посредством зонги (песни) и др.²⁴ Това обаче не изключва възможни моменти на сливане на актьор и роля от страна на зрителя по време на представлението.

Интересно по отношение на разглеждания проблем е едно интервю с Йежи Ротовски и Анатолий Василиев²⁵. Двамата прочути режисьори споделят свои-

те виждания за динамиката на отношенията между актьор и роля като метод на работа, отговаряйки на въпроса на Фердинандо Тавиани кой от двата пътя те следват при работата с актьора, според когото „единият път започва от вътрешното, от работата над емоциите, от личното отношение към персонажа, от работата на въображението, от менталната работа. Другият път тръгва от „физическата“ работа над ролята. Също така е прието да се смята, че на най-високо ниво тези два пътя се сливат и в постигнатия резултат ние не виждаме разлика-та между тези два пътя...”²⁶

Василиев в своите теоретизации, навлизайки в търсенето на връзката между небето и земята, на вътрешното, на въртенето на енергии, на психологическите дебери на взаимоотношенията актьор-персонаж, нещо, което той сам изтъква като особеност на руската школа, пропуска да спомене ролята на зрителя за доизграждане на образа в процеса на възприятие.

Гротовски смята, че има два типа актьори — на процеса (като пример дава Ричард Чеслак) и което е по-често — на композицията, „измайсторяващи” образа, независимо дали по пътя на намиране на вътрешната структура на персонажа или неговата външна характеристика. Режисьорът не отрича възможността и двата типа актьори да постигат вертикална връзка с Бога, с духовното. Доколкото Гротовски специално се е занимавал с връзките актьор-роля-зрител още през първия период на своя творчески път²⁷, той изрично отбелязва, че, що се касае до сложния въпрос за персонажа, той никога не е бил търсен в Театър-Лаборатория нито външно, нито вътрешно, но в някаква степен е съществувал за зрителя, защото процесът, увличащ актьора, притежава такава интензивност, че у зрителя възниква впечатление, че актьорът се преобразява²⁸.

Всеки от участващите в театралния процес субекти — драматурзи, актьори, режисьори, зрители (критици), независимо от предварителните намерения, стремежи, желания, по време на театралния акт привнася своето виждане, гледна точка, усещания за представяното от актьора на сцената и винаги е на ръба да се увлече от едно иновитие.

С изброените накратко няколко по-известни гледни точки към проблема за основните структурообразуващи елементи на актьорските образи и феномени не се изчерпва цялото многообразие в интерпретациите. Би следвало да се изтъкне, че намирането на начините на разполагане на различните субекти в театъра и на тяхното свързване, както и на извървяния път от актьора: отвътре-навън или отвън-навътре, по хоризонтала или по вертикала по време на подготвителния репетиционен период, са от изключителна важност.

При всички случаи обаче актьорският образ достига своята цялост по време на представянето пред очите на зрителите и съществува в това състояние съвсем за кратко. Всякакви усилия той да бъде задържан и уловен в този си вид са безплодни.

Актьорският образ може частично да бъде зафиксирен в писан текст, портрет, карикатура, снимка, видео. Също така не са редки и актьорските саморефлексии, описващи тяхното себеусещане в ситуацията на сценична игра и публично възприятие.

Колкото и да е непълен и недостатъчен, натрупаният по този начин огромен масив от дескриптивни, нормативни или перформативни възгледи за актьорското изкуство, който представя само отделни гледни точки, спомени за нещо случило се за миг и безвъзвратно отминало, което може да бъде сглобено отново само донякъде, е безценно свидетелство за движението на мисълта и възгледите за актьорското изкуство през вековете и база за по-нататъшни научни изследвания, теории и открития.

Бележки:

- ¹ Предложеният текст е част от по-голямо изследване на възгледите за актьорско изкуство от древността до днес.
- ² *Bechtel, G. and Carrière, J.-C. Le livre des bizarres. Paris, 1981.*
- ³ *Платон. Държавата. С., 1981.*
- ⁴ *Дидро, Д. Парадокс за актьора. — В: Дидро, Д. Естетика и теория на изкуството. С., 1981.*
- ⁵ *Eco, U. Semiotics of the Theatrical Performance. — The Drama Review, 1977, 21, 107-117.*
- ⁶ *Cole, T., H. Chinoy. Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words. New York, 1949.*
- ⁷ *Мотокийо, Д. Фушикаден — Напътствия за цветето в Но, встъпителна студия, превод от старояпонски и бележки Бойка Цигова. С., 2000.*
- ⁸ *Брук, П. Празното пространство. — В: Избрани произведения. С., 1978, с. 23.*
- ⁹ *Браунек, М. Театърът на ХХ век. Теоретично предисловие. — Гестус, 1990, № 1/2, с. 219, с. 225.*
- ¹⁰ *Цит. по Posner, R. Humans as Signs: Iconic and Indexical. — In: Indexicality. Goteborg, 1996, p. 107.*
- ¹¹ *Rozic, E. Theatre Notation: Possible and Impossible. — In: Signs for Time: Notation and Transcription of Movements. Code. Tubingen: Gunter Narr., 1995.*
- ¹² *Kirby, M. Happenings. New York, 1965; Пави, П. Словарь театра. Москва, 1991, p. 21.*
- ¹³ *Elam, K. Much Ado About Doing Things with Words (and other Means): Some Problems in Pragmatics of Theatre and Drama. — In: Performing Texts. Philadelphia, 1988, p. 46.*
- ¹⁴ *Пави, П. Словарь театра. Прогресс, Москва, 1991, с. 107; Ubersfeld, A. L'Objet théâtral. Paris, 1978; Ubersfeld, A. L'école du spectateur. Paris, 1981.*
- ¹⁵ *States, B. Great Reckonings in Little Rooms. On Phenomenology of Theater. University of California Press, 1985. Текст на Стейтс е преведен на български език. Стейтс, Б. Присъствието на актьора. Три феноменологични модела. — Homo Ludens, 2005, № 11, 205-229 (States, B. The Actor's Presence. Three Phenomenal Modes. — In: Zarrilli, P. (ed.). Acting (Re) Considered. Theories and Practices. Routledge, London and New York, 1995, 22-42 — превод Йоана Спасова-Дикова).*
- ¹⁶ *States, B. Op. cit., p. 25.*
- ¹⁷ *Ibid., 26-29.*
- ¹⁸ *Барбой, Ю. Структура действия и современный спектакль. Ленинград, 1988; Актер. Персонаж. Роль. Образ. ЛГИТМиК, 1986.*
- ¹⁹ *Дидро, Д. Цит. съч.*
- ²⁰ *Чехов, М. Литературное наследие. Об искусстве актера. Т. 2. Москва, 1986, 264-271.*
- ²¹ *Пак там, с. 324.*
- ²² *Станиславски, К.С. Собр. соч в 8-ми томах. Москва, 1954-1961.*
- ²³ *Мейерхольд, В. Статьи, письма, речи беседы. Москва, 1969, 128-142; Мейерхольд, В., В. Бебутов, Н. Аксенов. Ампула актера. Москва, 1922; Песочинский, Н. Актер и образ в театре Мейерхольда. — В: Проблемы современного искусства. ЛГИТМиК, 1990.*
- ²⁴ *Брехт, Б. Избрани съчинения. Т. 3. С., 1985.*
- ²⁵ *Тавиани, Ф. Интервью с Йежи Гротовски и Анатолий Василиев. — Homo Ludens, 2002, № 4-5, 117-138.*
- ²⁶ *Пак там, с. 117.*
- ²⁷ *По-подробно за теоретичните основания и театралните експерименти на Гротовски в търсене на „оголени“ отношения между актьор и зрители вж. Гротовски, Й. Към боден театър — Театрален бюлетин, 1984, № 2,3,4; Гротовски, Й. Голый актер. — В: Актер в современном театре. Ленинград, 1989, 128-136; Wilshire, V. Role-playing and Identity. Bloomington, 1982; Спасова, Й. Между Дионис и Христос. — Театър, 1990, № 11/12, 3-9 и др.*
- ²⁸ *Тавиани, Ф. Цит. съч.*

cupation with the Russian spirit — from aesthetic nihilism through imperial chauvinism and reaching up to the new Russian utopia, i.e. the suggestion of a consolidation between the different social layers and ethnic groups in Russia on the terrain of humanism.

The Durgapudga Ritual as an Encoded Solution in Indian Film Scripts

Andronika Martonova

Durgapudga is a ritual-homage to the goddess Durga. It can be translated as “this that is difficult to reach or impossible to reach”. It is one of the major holidays in the Bengali calendar. *Durgapudga* is not only prolonged time-wise ritual but also very complicated one. It is considered that during the festivities the goddess Durga leaves her heavenly confines and comes down to the mortals.

This very interesting ritual becomes one of the most curious script moves in the modern screen version of the novel *Devdas*. The two main protagonists — Parvati and Chandramukhi never meet in the novel by Shorotchondro Chettopadhai, but stand together in ritual unity, recreated in the film by Sandgai Liila Bhansali. The text traces the roots of this dramaturgic decision and *Durgapudga*'s encoded message.

The Enigmatic Shadow of Giorgio de Chirico

Valentina Ganeva

In the works of Giorgio de Chirico we often see shadows. To make an attempt of deciphering their meaning with the help of some anthropological approaches is the idea of the present paper. From mythological point of view shadow is a real man's double. To deprive someone of his shadow is interpreted in some ritual situations as an omen of a coming death. In the metaphysical semiotic system of De Chirico shadow is equivalent to the “anonymous”, to the faceless head.

The shadow is a double, but also art itself is connected with the phenomenon of doubling the reality — mythologically art originated from a drawing of a young man's shadow. Giorgio de Chirico is linked with the idea of doubling also biographically. Together with his brother Alberto Savinio they were called *Dioskouroi* from their early childhood on. So they were linked to the sons of Zeus and Leda — the mythological twins *Kastor* and *Polydeukes*, granted an alternate immortality.

The paper analyzes some important works of De Chirico, where these aspects find their backing: *Portrait of Guillaume Apollinaire* (1914), *Self-portrait with own shadow* (1920), *Self-portrait* (1922).

The enigmatic metaphysical shadow of de Chirico is projected through time in works of other famous artists as Max Ernst's *Meeting of friends* (1922), where the great Italian is represented as an ancestor statue among the surrealists, but also in Andy Warhol's *Italian square (after De Chirico)* and *Restless muses (after De Chirico)*, both from 1982.

The Art of Acting and Different Concepts About it

Yoana Spasova-Dikova

Most of the written texts on the problems of acting are presentations about certain aspects of stage acting, the essence of theater, the personality of the actors, etc. In this respect it is difficult to speak about the existence of definite theories and scientific paradigms but rather about some personal notions, which only sometimes are emblematic for a given school and even more seldom hold true for longer periods of time. But this, of course, does not mean that theoretical ideas on the art of acting have not evolved and has not played an important part in the development of theater during the ages.

The presented text, which is part of a much larger research, attempts to draw the parameters of the existing descriptive, normative and performance views in theater theory and practice, connected with the art of acting.

Some more important points of view on the problem are studied, which pertain to the main structural elements of the actors' images, created during the performance in front of the eyes of the audience. Concepts of the key figures of the 20th century, such as Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Micha?l Chekhov, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Anatolii Vasiliev are presented.

АКТЬОРСКОТО ИЗКУСТВО И ВЪЗГЛЕДИТЕ ЗА НЕГО

Йоана Спасова-Дикова



1



4



2



3



5

1. Михаил Чехов като Хлестаков от „Ревизор” на Гогол, реж. Станиславски, 1921.
2. Станиславски като Отело в едноименната пиеса на Шекспир, 1896.
3. Елена Вайгел като Майка-кураж в едноименната пиеса от Брехт, 1951.
4. „Мистерия Буф” по Маяковски, реж. Мейерхолд, 1918.
5. Ричард Чеслак в „Непоколебимият принц” по Калдерон, постановка на Гротовски, 1967.